
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00373640 2

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

Saint-Pétersbourg

MÊME COLLECTION

Athènes, par Gustave Fougères, 168 gravures.

Avignon et le Comtat-Venaissin, par André Hallays, 127 gravures.

Bâle, Berne et **Genève**, par Antoine Sainte-Marie Perrin, 115 gravures.

Blois, Chambord et les Châteaux du Blésois, par Fernand Bournon, 101 gravures.

Bologne, par Pierre de Bouchaud, 124 gravures.

Bordeaux, par Ch. Saunier, 105 gravures.

Bourges, et les Abbayes et Châteaux du Berry, par G. Hardy et A. Gandilhon, 124 gravures.

Bruges et Ypres, par Henri Hymans, 116 gravures.

Bruxelles, par Henri Hymans, 137 gravures.

Caen et Bayeux, par H. Prentout, 104 grav.

Carthage, Timgad, Tébessa, et les villes antiques de l'Afrique du Nord, par René Cagnat, de l'Institut, 113 gravures.

Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme par G. Desdevises du Dézert et L. Bréhier, 142 gravures.

Cologne, par Louis Réau, 127 gravures.

Constantinople, par H. Barth, 103 grav.

Cordoue et Grenade, par Ch.-E. Schmidt, 97 gravures.

Cracovie, par Marie-Anne de Bovet, 118 grav.

Dijon et Beaune, par A. Kleinclausz, 119 gravures.

Dresde, par G. Servières, 119 gravures.

Florence, par Émile Gebhart, de l'Académie française 176 gravures.

Fontainebleau, par Louis Dimier, 109 gravures.

Gand et Tournai, par Henri Hymans, 120 grav.

Gênes, par Jean de Foville, 130 gravures.

Grenoble et Vienne, par Marcel Reymond, 118 gravures.

Le Caire, par Gaston Migeon, 133 gravures.

Londres, Hampton Court et Windsor, par Joseph Aynard, 164 gravures.

Milan, par Pierre-Gauthiez, 109 gravures.

Moscou, par Louis Léger, de l'Institut, 93 gravures.

Munich, par Jean Chantavoine, 134 gravures.

Nancy, par André Hallays, 118 gravures.

Naples et son Golfe, par Ernest Lémonon, 124 gravures.

Nîmes, Arles, Orange par Roger Peyre, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. Rée, 106 gravures.

Oxford et Cambridge, par Joseph Aynard, 92 gravures.

Padoue et Vérone, par Roger Peyre, 128 gravures.

Palerme et Syracuse, par Charles Diehl, 129 gravures.

Paris, par Georges Riat, 151 gravures.

Poitiers et Angoulême, par H. Labbé de la Mauvinière, 113 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry Thedenat, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry Thédenat, de l'Institut, 77 gravures.

Prague, par Louis Léger, de l'Institut, 111 grav.

Ravenne, par Charles Diehl, 134 gravures.

Rome (l'Antiquité), par Émile Bertaux, 136 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile Bertaux, 117 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile Bertaux, 106 gravures.

Rouen, par Camille Enlart, 108 gravures.

Saint-Pétersbourg, par Louis Réau, 150 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. Schmidt, 111 gravures.

Stockholm et Upsal, par Lucien Maury, 132 gravures.

Strasbourg, par Henri Welschinger, de l'Institut, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul Vitry, 107 gravures.

Troyes et Provins, par L. Morel Payen, 120 gravures.

Tunis et Kairouan, par Henri Saladin, 110 gravures.

Venise, par Pierre Gusman, 130 gravures.

Versailles, par André Pératé, 149 gravures.

Les Villes d'Art célèbres

Saint-Pétersbourg

PAR

LOUIS RÉAU

DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE SAINT-PÉTERSBOURG

Ouvrage illustré de 150 Gravures

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

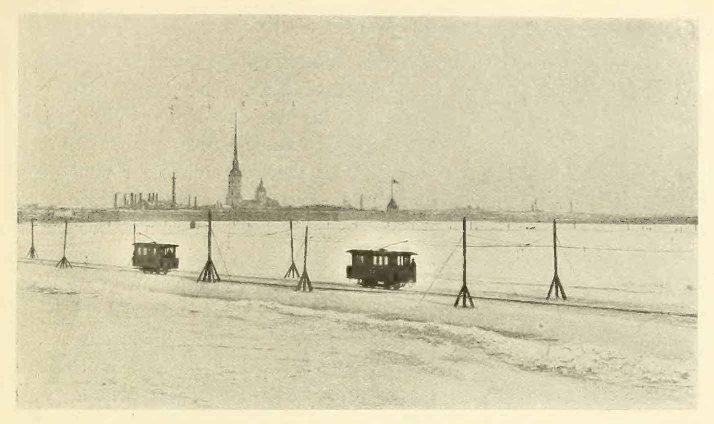
1913

A

M. PAUL BOYER

Directeur de l'École des Langues Orientales.

Hommage d'affectueuse gratitude.



Le tramway électrique de la Néva en hiver.

SAINT-PÉTERSBOURG

CHAPITRE PREMIER

LA BEAUTÉ DE SAINT-PÉTERSBOURG

Lioubliou tébia, Pétra tvorénié :
Lioubliou tvoï strogui, stroïny vid.
POUCHKINE.
(Prélude du *Cavalier de bronze*.)

De toutes les grandes capitales de l'Europe, Saint-Pétersbourg est probablement la plus inconnue, en tout cas la plus méconnue. Il est bien rare que Russes ou étrangers parlent de la nouvelle capitale des tsars sans l'opposer à l'ancienne et cette comparaison entre « la jeune impératrice » et la « douairière » détrônée, tourne presque toujours à la confusion de l'usurpatrice.

Que reproche-t-on à la ville de Pierre le Grand ?

Les anciennes métropoles de la Russie, Kiev et Moscou, ont leur Lavra, leur Kreml, acropoles qui dominent fièrement la large nappe étalée du Dnêpr ou les méandres de la Moskva. Pétersbourg est une *ville plate*,

sans relief, « un marais fétide couvert de maisons ». Du haut de la flèche de l'Amirauté ou de la coupole de Saint-Isaac, on n'aperçoit à perte de vue qu'une immense et fastidieuse étendue de « polders » qui surnagent à peine au-dessus du niveau de la Baltique. Comme à Amsterdam et à Venise, qui sont aussi des villes paludéennes, les maisons assises sur pilotis s'enfoncent dans la vase. La conséquence d'une pareille situation, c'est que Pétersbourg, n'offrant à ses deux millions d'habitants ni canalisation, ni eau potable, est ravagé périodiquement par des épidémies de choléra et que la mortalité y dépasse celle de toutes les autres capitales de l'Europe.

Tandis que la « sainte » Moscou résume presque tout le passé de la Russie, Pétersbourg est une *ville neuve,* une « parvenue » sans traditions et sans souvenirs. C'est une capitale artificielle, improvisée de toutes pièces par le caprice tout-puissant d'un tsar qui a fait prévaloir sa volonté contre les forces coalisées de la nature et de l'histoire, « un immense Versailles » où la vie a été artificiellement captée et canalisée, une agglomération de ministères et de bureaux, desservie par un peuple de fonctionnaires. Et cette « ville de tchinovniks » est une cité morose et guindée, où le mouvement a quelque chose d'automatique, où la gaieté se cache, comme honteuse d'elle-même.

Enfin — et c'est là peut-être le principal grief des Moscovites comme d'ailleurs des étrangers — Pétersbourg *n'est pas une vraie ville russe.* Son nom même rend un son allemand. Elle est située, pour ainsi dire, en marge de la Russie, dans les « marches du nord », à trente verstes de la frontière du grand-duché de Finlande, qui est un pays de culture suédoise, à la lisière des Provinces Baltiques, qui sont imprégnées de culture allemande. Sa population cosmopolite et métissée est un mélange de toutes les races « allogènes » de l'Empire : Finnois, Allemands, Polonais, Tatars ; et la « colonie » russe elle-même, renouvelée par un afflux continuel de moujiks qui viennent combler les vides faits par le choléra, est dépourvue de ce patriotisme local, de cet orgueil de la cité que les Moscovites ressentent pour la « matouchka Moskva ». Les indigènes s'y sentent aussi déracinés que les métèques. Dans cette capitale de l'Empire russe, dont les monuments ont été presque tous construits par des architectes étrangers : Français, Italiens, Allemands et ne sont que des imitations plus ou moins serviles de l'art d'Occident, rien qui « sente la Russie ».

Ainsi Pétersbourg ne trouve grâce ni devant les hygiénistes, ni devant les archéologues, ni devant les patriotes ou plus précisément les « nationalistes » russes.

La conclusion de ce réquisitoire, c'est que, puisque la fondation de Pé-

tersbourg n'est, suivant le mot de l'historien Karamzine, que « l'immortelle erreur du grand Tsar Réformateur », il ne reste à ses successeurs qu'à déplacer une fois de plus le centre de gravité de l'Empire et à le reporter à Moscou, qui est à la fois la capitale historique (pervopréstolny grad) et la métropole naturelle de la Russie.

Nous n'avons pas ici à prendre parti pour ou contre cette thèse irritante



Plan de Saint-Pétersbourg.

du « retour à Moscou ». Nous ne retiendrons de ces arguments que ceux qui sont dirigés contre « la beauté de Pétersbourg ».

Admettons que Pétersbourg soit un marécage, un nid de tchinovniks, une Cosmopolis dénuée d'exotisme oriental. Mais que ce soit une ville banale et médiocre, c'est ce que nul ne peut prétendre sans injustice.

Quoi qu'en disent ses détracteurs, la capitale de Pierre le Grand a une beauté propre qui ne permet de la confondre avec aucune autre ville de l'Europe. Bien qu'un de ses îlots porte le nom de *Nouvelle Hollande* et que le pont volant qui relie par-dessus l'eau morte d'un canal le Palais d'Hiver à l'Ermitage rappelle la courbe du Pont des Soupirs, elle ne ressemble ni

à Amsterdam, ni à Venise ; bien qu'elle ait tous les caractères d'une « résidence », elle diffère profondément de Versailles.

C'est une beauté « au visage sévère » qui en impose plus qu'elle ne séduit. Elle a plus de majesté que de grâce. Ce n'est pas une jolie ville : c'est une capitale grandiose.

Telle est l'impression générale. Essayons d'analyser et de scruter de plus près ce masque de pierre.

Les Moscovites reprochent à la nouvelle capitale de la Russie de n'avoir pas de Kreml. Mais elle a en revanche une beauté qui manque à sa rivale : *un grand fleuve*. Qu'est-ce que la Moskva auprès de la Néva ? Un chétif ruisseau qui serpente entre des berges pelées. La Néva à Pétersbourg est plus qu'un fleuve : c'est un bras de mer. Malgré la brièveté de son cours, elle dépasse par la masse de ses eaux les plus grands fleuves de l'Europe[1]. Son estuaire n'est pas boueux comme celui de la Tamise au Pont de Londres, car ses eaux sont purifiées par le filtre du lac Ladoga et, comme il n'y a pas de marée dans le golfe de Finlande, elle ne connaît pas ces alternatives de flux et de reflux qui laissent des traînées de vase et de bourbe. Rien de plus beau que cette large nappe d'eau limpide et frémissante, agitée continuellement de vaguelettes moirées par les caprices de la lumière, qui court fougueusement entre la double digue de ses quais magnifiques en granit rose de Finlande. On a dit bien souvent que les quais de la Néva étaient avec l'Ermitage la merveille de Pétersbourg. De fait, il n'y a aucune ville rhénane ou danubienne, fût-ce même Cologne ou Budapest, qui puisse rivaliser avec Pétersbourg pour la magnificence du paysage fluvial.

Le courant puissant qui passe entre l'aiguille dorée de la forteresse de Pétropavlovsk et la longue façade du Palais d'Hiver n'est qu'une petite partie de l'immense fleuve ramifié. Dans la traversée de Pétersbourg, la Néva se divise en trois bras qui enlacent les îles du delta : la grande Néva, la petite Néva et la Nevka. La Nevka se subdivise à son tour en grande, moyenne et petite Nevka, sans compter les ramifications secondaires. Le fleuve alimente en outre tout un réseau de canaux concentriques qui drainent les quartiers marécageux de la rive gauche. Ainsi on ne peut faire un pas dans cette ville aquatique sans voir de l'eau qui stagne ou qui court. Pétersbourg mériterait d'être surnommé « *la Cité des eaux* ».

Ce qui frappe le plus les étrangers après la Néva, c'est l'*ampleur générale des proportions*. Les larges perspectives fuient à perte de vue ; les places

1. Elle sert de débouché au lac Ladoga qui portait anciennement en finnois le nom de Névo.

nues ont l'immensité désolée d'une steppe ; les palais allongent d'interminables colonnades. Rien d'étriqué et de mesquin comme dans nos vieilles villes médiévales ceinturées de remparts où la population se tassait dans des ruelles tortueuses à l'ombre d'un donjon. On a souvent comparé Pétersbourg à Amsterdam : mais à Amsterdam, ville de bourgeoisie, tout est étroit ; les canaux, les quais, les maisons. A Pétersbourg, quais et palais sont larges comme le fleuve auquel ils font cortège. Et en effet la ville tout entière est tracée et construite *à l'échelle de la Néva*. Ce qui paraîtrait ailleurs démesuré n'est ici qu'exactement proportionné à la taille du fleuve comme



La Néva en été.

aussi de cette immense Russie dont Pétersbourg est la capitale. A un corps colossal il faut une tête géante.

On peut préférer à la régularité grandiose des *perspectives* tracées au cordeau des enchevêtrements capricieux de ruelles. Mais les villes les plus pittoresques ne sont pas toujours les plus belles. Les vieilles cités sont un peu comme les tableaux des Primitifs ; il semble qu'elles aient « l'horreur du vide » : elles sont encombrées, elles manquent d'air. La « ville aux distances magnifiques » nous fait comprendre la majesté des espaces.

Pétersbourg doit à son caractère de ville neuve et de résidence impériale un autre avantage : c'est son *unité architecturale*. L'intervention souvent tyrannique des tsars, qui soumettaient à une réglementation sévère toutes les constructions de leur capitale, a donné à l'architecture pétersbourgeoise une rare homogénéité. Il n'est pas de ville moderne qui offre des ensembles

architectoniques aussi complets, si ce n'est quelques petites villes mort-nées comme Richelieu en Touraine. Bien que le style rococo, adapté aux traditions russes par Rastrelli, enjolive çà et là de ses fanfreluches quelques façades de palais et d'églises, on peut dire que Pétersbourg est essentiellement une *ville Empire*. C'est sous le règne d'Alexandre Ier que la capitale de Pierre le Grand est devenue la ville « au visage noble et sévère » célébrée par Pouchkine. Dans l'espace de quelques années, non seulement elle s'est enrichie de ses monuments les plus grandioses et les plus parfaits : la Bourse, l'Amirauté, les deux cathédrales de Notre-Dame-de-Kazan et de Saint-Isaac ; mais le génie de l'architecte italien Rossi l'a dotée des grands ensembles architecturaux de la Place du Palais, de la Place du Sénat, de la Place Michel et du square Alexandra. Sans doute on peut reprocher à ces majestueuses colonnades, indiscrètement prodiguées, quelque monotonie et quelque froideur. Mais il faut reconnaître la parfaite convenance de cette architecture avec le fleuve immense et les larges perspectives de la ville impériale. C'est grâce à cette unité architecturale que Pétersbourg passe à bon droit pour l'une des rares capitales d'Europe qui aient du « style ».

Cet aspect sévère et monotone est d'ailleurs atténué par la *polychromie* des édifices. La blancheur des colonnes et des pilastres se détache parfois très heureusement sur des fonds gris perle, jaune paille, rouge orangé ou bleu turquoise. A vrai dire ce bariolage n'est qu'un pis aller. Il est certain que les grandes conceptions monumentales de style Empire gagnent à être réalisées en pierre. Le plâtre peint ne prévaudra jamais contre la belle pierre patinée que la lumière dore et mûrit comme un fruit. Mais la pierre est rare autour de Pétersbourg ; le granit de Finlande, difficile à travailler, ne s'emploie qu'exceptionnellement, pour des revêtements. Il fallait donc avoir recours à la brique, comme à Londres et à Berlin ; et pour ne pas la laisser apparente, on la recouvre de stuc et de badigeon.

Le malheur est que sous la morsure des hivers le plâtre s'effrite, le badigeon s'écaille : de sorte qu'il faut procéder tous les ans à ce que les Russes appellent la « remonte ». Les badigeonneurs se mettent à l'œuvre et pendant tout l'été une odeur de peinture fraîche se répand sur la ville. Sous ce vêtement qui les rajeunit, les monuments les plus vénérables ont l'air de dater d'hier : on ne semble pas se douter en Russie de ce que la patine du temps ajoute à la beauté des architectures.

Néanmoins cette polychromie a aussi ses avantages : outre qu'elle masque la laideur de la brique, elle accuse les grandes lignes des édifices, elle égaie et diversifie les façades ; enfin elle donne à Pétersbourg, qu'on accuse d'être une copie servile des capitales de l'Occident, un caractère

spécifiquement moscovite. Au bout de quelque temps l'œil s'habitue et finit même par se complaire à cette vive enluminure, si différente de la « grisaille » des villes d'Occident.

Ainsi l'incomparable magnificence du paysage fluvial, l'exceptionnelle ampleur des proportions, l'unité de style et la variété chromatique des architectures : tels sont les caractères qui frappent avant tout l'étranger et différencient Pétersbourg des autres capitales de l'Europe.



Le quai Anglais et le pont Nicolas.

Mais Pétersbourg n'a pas qu'un visage. Un de ses traits les plus frappants est précisément sa *dualité d'aspect*, conséquence d'un climat extrême qui fait alterner presque sans transition un hiver glacial et un été torride. La physionomie des villes d'Occident ne varie guère d'une saison à l'autre. Au contraire Pétersbourg offre en hiver et en été deux aspects si fortement contrastés qu'on en viendrait presque à douter de l'identité de cette ville au travers de ses métamorphoses.

La féerie hivernale n'est pas comme en France une fantasmagorie éphémère, mais une réalité de six mois. Quel que soit le charme sensuel de ses printemps fougueux qui grisent d'une soudaine ivresse la nature engourdie, c'est en hiver qu'il faut voir la « Venise polaire » lorsque, sous un ciel d'un

bleu d'acier, la neige diamantée scintille et que les arbres poudrés de givre se hérissent comme de fabuleux coraux blancs. La neige étend sur Pétersbourg un grand manteau d'hermine qui sied à merveille à sa beauté froide et s'irise parfois des nuances les plus délicates, depuis un blanc laiteux et opalin jusqu'au gris perle et au bleu de lin. L'hiver est le magicien qui exalte toutes ses beautés.

La désolation hivernale de la Néva est peut-être encore plus majestueuse que sa fougue printanière. Le fleuve-protée passe par une série de métamorphoses. L'embâcle a lieu généralement en novembre ; le fleuve commence alors à charrier ; les glaçons se soudent avec des crissements de verre brisé et la Néva solidifiée devient pour six mois une grande « *Perspective* » de glace sur laquelle circulent les piétons, les traîneaux, voire même les tramways électriques. Des branches de sapin fichées dans des remblais de neige jalonnent d'une rive à l'autre d'éphémères sentiers.

Ce grand chemin sert en même temps de carrière. Des moujiks creusent des trous réguliers dans l'épaisse couche de glace et la débitent à la hache en longues dalles transparentes qui prennent, suivant l'incidence de la lumière, des reflets bleuâtres de saphir ou d'aigue-marine. Ces blocs limpides destinés à l'approvisionnement des glacières semblent des matériaux appareillés pour la construction d'une fantastique cité de glace.

La débâcle ne survient généralement qu'à la fin d'avril ou même au mois de mai. La croûte de glace élimée se crevasse, et les banquises se mettent en mouvement pour prendre en longues processions le chemin de la mer. A ce moment, la Néva présente un aspect féerique : les glaçons semés sur la moire du fleuve ressemblent à de grands nénuphars blancs dont on aurait fauché la tige et qui s'en iraient à la dérive au fil de l'eau. Les icebergs pulvérisés se pressent dans le courant, s'accumulent aux tournants, foncent violemment sur les butoirs des quais et les piles éperonnées des ponts. Quand la caravane a passé, le canon de la forteresse annonce la reprise de la navigation, et le fleuve délivré reprend allègrement sa course entre ses quais de granit rose.

La Néva n'est pas seule à subir ces métamorphoses. La ville tout entière apparaît transformée. L'hiver, qui amplifie les paysages en élaguant avec sa faux toutes les luxuriances de l'été, stylise aussi les architectures en soulignant d'un cordon de neige tous leurs linéaments et toutes leurs saillies. Il corrige adroitement de quelques rehauts de blanc la monotonie des badigeons ocreux ; il harmonise les colorations trop crues. L'œil dérouté par la nouveauté de ces accords discerne des harmonies rares et imprévues. Il semble que toutes les valeurs du tableau qu'on avait coutume de

contempler aient été transposées par le pinceau d'un artiste assez sensible pour ne les point désaccorder.

Tous les étrangers qui ont visité Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle ou au commencement du siècle dernier, à l'apogée de sa beauté, s'accordent dans un commun sentiment d'admiration. « D'un côté de la rivière, écrit Mme Vigée-Lebrun dans ses *Souvenirs*, se trouvent de superbes monuments,



Carrière de glace de la Néva.

celui de l'Académie des Arts, celui de l'Académie des Sciences et bien d'autres encore qui se reflètent dans la Néva. On ne peut rien voir de plus beau au clair de lune que les masses de ces majestueux édifices qui ressemblent à des temples antiques. » Dans son *Tableau de Saint-Pétersbourg*, Christian Müller rendait le même témoignage : « J'ai vu beaucoup d'hommes qui ont parcouru toute l'Europe et l'Amérique septentrionale ; ils m'ont assuré que Pétersbourg, par sa position sur le plus beau fleuve du monde, par son étendue et la magnificence particulière de son architecture, est absolument unique en son genre. »

Mais ces témoignages de voyageurs étrangers sont bien ternes à côté de l'hommage enthousiaste que la beauté de Pétersbourg et le génie de son fondateur ont arraché au plus grand des poètes russes. Le magnifique pré-

lude du poème à la gloire de Pierre le Grand que Pouchkine intitule : *le Cavalier de bronze* (Mêdny Vsadnik) est un hymne fervent d'orgueilleuse tendresse. Le poète célèbre la naissance « de la jeune cité — qui, de l'ombre des forêts, de la tourbe des marais — a surgi magnifique et fière. — Là où jadis le pêcheur finnois — fils déshérité d'une triste nature — seul sur les rives basses — jetait dans des eaux inconnues son filet usé — aujourd'hui sur les rives animées — se pressent les masses harmonieuses — des palais et des tours ; les vaisseaux — en foule de tous les coins du monde — accourent vers les riches entrepôts ; — la Néva s'est parée d'une cuirasse de granit ; — des ponts sont suspendus sur le fleuve... — et devant la jeune capitale — Moscou a dû baisser la tête, — comme devant une nouvelle tsaritsa — la douairière couronnée.

« Je t'aime, fille du génie de Pierre ; — j'aime ton visage noble et sévère — et la puissante Néva qui court — entre ses berges de granit ; — j'aime la mystérieuse transparence et l'éclat pensif de tes nuits sans lune — quand dans ma chambre — j'écris, je lis sans lampe — tandis que se détachent clairement les silhouettes endormies — des rues désertes et que brille la flèche aiguë de l'Amirauté ;... — — et j'aime aussi tes hivers rudes — et le vertige des traîneaux qui fendent — l'air immobile et glacé...

« J'aime, ô capitale guerrière — entendre tonner le canon de ta forteresse — toutes les fois que la tsaritsa du Nord donne un fils — à la maison impériale, — ou que la Russie célèbre de nouveau — une victoire sur l'ennemi, — ou que la Néva, joyeuse de sentir l'approche du printemps, — soulève sa chape de glace bleue — et l'emporte à la mer. »

Cette beauté de Pétersbourg, que Pouchkine célébrait à l'époque d'Alexandre Ier et à laquelle il souhaitait ardemment la pérennité, ne s'est malheureusement pas conservée intacte. La capitale des tsars n'a pas été plus épargnée par le vandalisme que les autres capitales de l'Europe. Non seulement de beaux monuments comme le Palais de Tauride, de grands ensembles architecturaux comme le Palais Michel et ses abords ont été mutilés ou défigurés, mais l'unité architecturale de Pétersbourg a été gravement compromise par des constructions qui s'inspirent les unes des capitales de l'Occident, les autres de l'ancienne architecture moscovite.

Ces deux tendances sont également néfastes. Pétersbourg ne réussit qu'à se « banaliser » en se « modernisant » à l'instar de Berlin. Les prétentieuses maisons de rapport de style berlinois qui se multiplient dans les quartiers neufs font regretter la sobre élégance des petits hôtels particuliers (osobniaki) du temps de Catherine ou d'Alexandre Ier, et les banques massives

qui alignent le long de la Perspective Nevski leurs redoutables façades de granit, menaçantes comme des châteaux forts, ou lugubres comme des mausolées, nous rendent encore plus chères les classiques colonnades d'antan.

L'exemple de Moscou n'est pas moins préjudiciable que l'imitation d'une capitale étrangère. Les nationalistes qui voudraient « russifier » la capitale de Pierre le Grand oublient que sa raison d'être est précisément d'offrir à la Russie asiatique l'image d'une ville d'Occident. On pourra changer le nom allemand de Pétersbourg en Pétrograd : on ne fera pas que



La débâcle de la Néva.

Pétersbourg devienne une ville moscovite. Les récentes églises de la Résurrection et du « Sauveur sur les eaux », qui sont des contrefaçons ou des copies de l'architecture russe « antépétrovienne », choquent comme des dissonances dans la capitale de la Russie moderne.

Par bonheur, la beauté menacée de la « Palmyre du nord » a suscité depuis une dizaine d'années quelques défenseurs passionnés qui ont dénoncé le péril et se sont efforcés d'arrêter les ravages. Les peintres qui depuis si longtemps semblaient dépris de Pétersbourg sont redevenus sensibles à la majesté de ses architectures, à la beauté changeante de ses aspects. Alexandre Benois, Lanceray, Doboujinski, Mme Ostrooumov ont renoué la tradition interrompue de ces « petits maîtres » du XVIIIe siècle : le panoramiste Zoubov, les perspectivistes Makhaiev et Alexeiev, le graveur Mar-

tynov, l'aquarelliste danois Patersen qui avaient été, chacun à sa manière avec une pauvreté de moyens qui n'est pas sans charme, les Guardi et les Canaletto de la Venise du Nord. En même temps, toute une génération d'historiens enthousiastes et précis, à la tête desquels se placent A. Benois, Grabar, Fomine, Kourbatov, reprenait avec plus de rigueur scientifique l'œuvre ébauchée par les annalistes du vieux Pétersbourg : Bogdanov, Georgi, Petrov et Pylaev. C'est grâce à ces interprètes artistes et érudits



La débâcle.

que les Pétersbourgeois ont repris conscience de la beauté de leur ville.

Pour faire œuvre pratique, les amis de Pétersbourg ont compris qu'il fallait concerter leur action. Une société s'est constituée sous la présidence du grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch pour la défense et la conservation des monuments du passé. La *Société des Architectes*, présidée par le comte de Suzor, et la *Commission du Vieux Pétersbourg* qui en est l'émanation lui apportent l'aide la plus efficace dans sa lutte contre le vandalisme. En même temps, les grandes revues d'art : le *Monde artiste* et les *Trésors d'art de la Russie*, les *Staryé Gody* et l'*Apollon* amplifiaient l'écho de leurs protestations.

L'Exposition de portraits organisée en 1905, au Palais de Tauride,

par M. Diaguilev et l'Exposition de tableaux anciens dont la revue *S[illegible] Gody* prit l'initiative en 1908 ont révélé les richesses d'art des collections privées. L'Exposition historique d'architecture organisée en 1911 par la Société des Architectes a mis au jour une véritable mine de documents inédits sur l'histoire de Pétersbourg. Enfin, l'Exposition toute récente de l'époque d'Elisabeth, par laquelle l'Académie des Sciences a célébré le deuxième centenaire de Lomonosov, a fait revivre une des périodes les plus brillantes de l'art pétersbourgeois.

Ces manifestations ont l'inconvénient d'être éphémères : c'est pourquoi la Société des Architectes a eu l'idée de fonder récemment un *Musée du Vieux Pétersbourg*, embryon d'un Musée Carnavalet pétersbourgeois, qui s'est donné pour tâche de recueillir tous les documents relatifs à l'histoire de la capitale [1].

Grâce à cette multiple propagande, les vandales qui menacent la beauté de Pétersbourg se heurteront désormais à des adversaires mieux armés, à une opinion publique plus méfiante et plus avertie.

1. C'est pour nous un agréable devoir de remercier ici M. le comte de Suzor, président de la Société des Architectes, et M. Hausch, conservateur du Musée du Vieux Pétersbourg, pour la bonne grâce avec laquelle ils ont bien voulu guider nos recherches.



Transport des blocs de glace



Falconet. Monument de Pierre le Grand 1766-1782

CHAPITRE II

LA GENÈSE DE SAINT-PÉTERSBOURG

Avant d'aborder la description de Saint-Pétersbourg : de ses monuments, de ses Musées, de ses environs, il est indispensable de jeter un coup d'œil en arrière sur sa genèse. L'histoire seule peut nous expliquer le miracle de cette ville paradoxale fondée comme par gageure, au milieu de marécages déserts, à l'extrémité de l'Europe, par 60° de latitude nord, c'est-à-dire à la même distance du pôle que le Labrador ou le Kamtchatka. Son existence même est un défi ; sa grandeur est un des plus héroïques triomphes de la volonté humaine.

Pétersbourg est de beaucoup la plus jeune des grandes capitales de l'Europe ; elle ne compte guère plus de deux cents ans, et qu'est-ce que deux siècles en comparaison de l'antiquité de Rome ou même de Paris ? Mais de même qu'il y a une Amérique « précolombienne » antérieure à la découverte de Christophe Colomb, on peut dire que l'histoire de Saint-Pétersbourg commence longtemps avant Pierre le Grand. Le germe de la

capitale de la Russie n'est point la première pierre de la forteresse de Pétropavlovsk. En donnant pour patron à sa capitale saint Alexandre Nevski, Pierre le Grand voulait indiquer lui-même qu'il avait eu des précurseurs.

Dès le moyen âge, l'importance de la Néva comme route commerciale était apparue à la fois aux Russes et aux Suédois, maîtres de la Finlande. La métropole de la Russie septentrionale était à cette époque Novgorod. Son commerce devait forcément passer par le lac Ladoga et la Néva qui lui sert d'émissaire. La possession du delta de la Néva était donc pour elle



Citadelle Saint-Pierre et Saint-Paul. Porte de la Néva (1780).

une question vitale. Aussi la rivalité entre Novgorodiens et Suédois pour la maîtrise du fleuve dura-t-elle des siècles.

Repoussés au XIIIe siècle par le grand prince Alexandre « Nevski » sur les bords de la Néva, les Suédois profitèrent plus tard du « Temps des troubles » pour regagner le terrain perdu ; ils fortifièrent en 1611 deux positions très habilement choisies : l'îlot de Nöteburg (l'ancien Orêkhov) [1] au point où la Néva s'échappe du lac Ladoga, et Nienschanz (l'ancien Landskrona) situé à la jonction de l'Okhta et de la Néva, c'est-à-dire tout près de l'emplacement actuel de Saint-Pétersbourg.

1. Le nom scandinave de Noteburg comme le nom russe d'Orékhov dérive de la forme de l'île qui ressemble à une noisette.

Ces forteresses suédoises, qui commandaient l'embouchure de la Néva, barraient aux tsars de Moscou, héritiers de la république de Novgorod, la route de la mer. C'est pourquoi Pierre le Grand résolut de s'en emparer à tout prix. En 1702 les troupes russes enlevèrent la forteresse de Nöteburg que Pierre le Grand baptisa du nom allemand de Schlüsselburg (forteresse de la clef) parce qu'elle était en effet la clef de la Néva. Dès l'année suivante, en 1703, il s'emparait de Nienschanz.

Un peu en aval de cet emplacement, dans un îlot situé au point où la Néva se ramifie en plusieurs bras, le tsar jetait aussitôt les fondations de la forteresse Pierre-et-Paul, noyau de sa future capitale. Puis, pour assurer sa conquête contre tout retour offensif des Suédois, il se hâtait de braquer dans l'île de Kotlin, au fond du golfe de Finlande, les canons de Kronstadt. Ainsi encadré entre les forteresses de Schlüsselburg et de Kronstadt, Pétersbourg n'avait plus rien à redouter des attaques de l'ennemi.

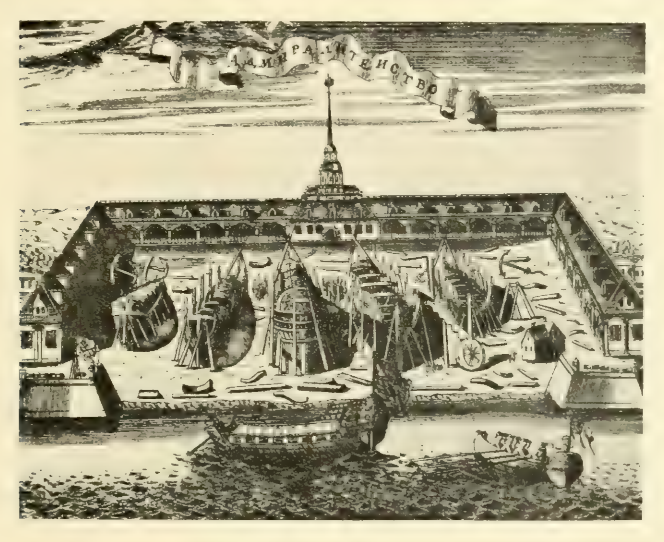
Les raisons qui poussaient Pierre le Grand à s'établir définitivement à l'embouchure de la Néva étaient multiples. Sans doute cet estuaire marécageux semblait à première vue peu favorable. Mais c'était une position stratégique de premier ordre contre les Suédois qui prétendaient à l'empire de la Baltique. — C'était, en outre, un port excellent, beaucoup mieux placé que Novgorod ou qu'Arkhangelsk. La Russie avait toujours eu besoin d'un grand emporium sur le versant de la Baltique. Pétersbourg n'était en somme que « la ville de Novgorod déplacée vers la bouche de la Néva ». — Enfin, Pierre le Grand voulait une capitale maritime, parce qu'en ouvrant une fenêtre sur la mer, il ouvrait du même coup une *fenêtre sur l'Europe* [1]. La mer était en effet à cette époque le meilleur moyen de communication, et le fond du golfe de Finlande se trouvait beaucoup moins éloigné que Moscou des centres européens. En transférant sa capitale sur les bords de la Baltique, Pierre le Grand rapprochait donc la Russie de l'Occident.

Cette substitution de capitale était un acte d'une incalculable portée. Il ne s'agissait de rien moins que de changer l'orientation séculaire de la Russie, de l'arracher aux influences asiatiques pour l'ouvrir à la civilisation occidentale. C'est une ère nouvelle qui commence en 1703 dans l'histoire de la Russie. La fondation de Saint-Pétersbourg a l'importance historique d'une révolution, d'une révolution accomplie par un souverain contre son peuple au lieu d'être accomplie par le peuple contre son souverain. Entre la Russie « antépétrovienne » et la Russie « pétrovienne », entre la Russie « moscovite » et la Russie « pétersbourgeoise », il y a une césure encore

1. Ce mot célèbre est de l'écrivain italien Francesco Algarotti qui visita Pétersbourg en 1739.

plus nette qu'entre la France de l'Ancien Régime et celle de la Révolution.

S'il est vrai que Pétersbourg a été fondé le 29 juin 1703, le jour où Pierre le Grand posa la première pierre de la forteresse, son élévation au rang de capitale officielle de l'Empire russe ne date en réalité que de 1712. Plusieurs années s'écoulèrent avant que le tsar, absorbé par ses campagnes, pût s'occuper de la ville qu'il avait baptisée du nom hollandais de *Sankt Piter*



L'Amirauté à l'époque de Pierre le Grand Gravure de Zoubov

Bourkh[1]. Il s'était déjà familiarisé avec les travaux de pilotage et d'hydraulique en construisant à l'autre extrémité de l'Empire une capitale éphémère à Azov, qu'il dut évacuer en 1711. Repoussé de la Mer Noire, il revint à la Baltique et résolut de créer dans le delta de la Néva, dont le sol bas et marécageux rappelait celui de la Hollande, une « nouvelle Amsterdam ».

Les difficultés étaient terribles. Il fallait vaincre non seulement la résis-

1. L'appellation allemande de Pétersbourg a prévalu. Mais la prononciation hollandaise est encore conservée sous la forme abrégée *Piter*, par laquelle le peuple désigne familièrement Pétersbourg.

tance de la nature hostile, mais celle des hommes : boïars obstinés ou moujiks incultes pour qui le « tsar Réformateur » était le « tsar Antéchrist ».

Avec une énergie de fer, Pierre le Grand s'acharna contre ces obstacles. Comme les prisonniers suédois et les milliers de forçats employés aux travaux de terrassement étaient décimés par la dysenterie, il promulgua en 1710 un oukaze enjoignant de faire venir des gouvernements de l'intérieur 40.000 hommes avec les outils indispensables. En trois ans, la ville homicide dévora une armée de 150.000 ouvriers.

Les premières constructions furent des baraques en bois ou en pisé. La maisonnette de Pierre le Grand, qui a été conservée comme une relique, peut encore aujourd'hui nous donner une idée de la modestie de ces débuts : c'est une simple izba en planches, qui ressemble à une maisonnette de matelot hollandais. Mais, dans la pensée de Pierre le Grand, ces constructions hâtives, peintes de façon à imiter la brique, n'étaient que provisoires : elles devaient être réédifiées en pierre.

Pour hâter cette transformation, le tsar ne trouva rien de mieux que d'interdire les constructions en pierre dans tout le reste de l'Empire. « Les constructions en pierre, était-il dit dans le célèbre oukaze du 9 octobre 1714, avancent ici très lentement parce qu'il est difficile de trouver des maçons et autres artisans. En conséquence, il est interdit dans tout l'Empire de faire aucune construction en pierre, quelle qu'elle soit, sous peine de ruine et d'exil. »

Ce n'était pas assez de recruter de la main-d'œuvre : il fallait encore avoir des matériaux de construction. En octobre 1714, nouvel oukaze ordonnant « à tous vaisseaux venant à Pétersbourg par le lac Ladoga ainsi qu'à tous charretiers transportant, par voie de terre, provisions ou marchandises, d'apporter un chargement de pierres ».

Malgré les efforts de Pierre le Grand pour attirer des habitants dans son « *Paradis* », les volontaires étaient très rares. Il eut alors recours à des mesures de contrainte. Tous les hauts dignitaires furent tenus de se construire une maison dans la nouvelle capitale. Mais ils n'étaient pas libres de construire à leur guise : dimensions, plan, matériaux, tout était réglementé. On faisait une enquête au bureau du maître de police pour savoir à combien d' « âmes » se montait la fortune de chaque propriétaire, et, d'après ce chiffre, il devait construire soit une maison en briques à deux étages, soit une maison en pisé, soit une simple izba en bois.

Les habitants n'avaient pas même le droit de choisir l'emplacement de leurs maisons. On assignait à chacun d'eux un emplacement suivant son rang

et sa profession. Les nobles devaient s'établir près de la cour impériale ; les gens de métier étaient parqués dans la même rue[1]. Les étrangers étaient relégués dans les faubourgs. Les propriétaires n'avaient pas le droit de vendre ou de morceler leurs terrains sans autorisation impériale.

Cette réglementation draconienne était d'autant plus gênante que le plan d'ensemble de la nouvelle capitale était encore incertain. Elle cherchait son centre de gravité.



Le Palais d'Hiver et l'Ermitage.

Pierre le Grand avait d'abord songé à fixer le centre de Pétersbourg dans « l'île des bouleaux », à l'abri de la citadelle. Cette île porte encore aujourd'hui le nom caractéristique de « *quartier de Pétersbourg* » (Péterbourgskaïa storona)[2] ». C'est là que s'élevèrent, non loin de la « maisonnette » de Pierre le Grand, l'église de la Trinité, les bâtiments du Sénat, la typographie, le bazar ou Gostiny Dvor dont l'importance était très grande parce qu'il

1. Les noms des rues du « quartier de Pétersbourg » rappellent encore aujourd'hui le rang ou le genre d'occupation des premiers habitants. Par exemple la Dvorianskaïa (rue de la Noblesse), la Pouchkarskaïa (rue des Canonniers), la Roujeïnaïa (rue des Armuriers), la Monetnaïa (rue de la Monnaie), etc...

2. Sur les anciens documents, cette île est désignée comme l' « île de la ville » par excellence (gorodskoï ostrov).

avait le monopole du commerce. C'est sur la place de la Trinité qu'avaient lieu les fêtes, les mascarades et que les voleurs étaient pendus ou écartelés.

Mais le tsar abandonna bientôt ce premier projet et résolut de transférer le centre de sa nouvelle capitale dans l'île voisine de « Vassili Ostrov », (en russe Vasilievski Ostrov) où il transporta les Collèges ou Ministères, la Douane, le Gostiny Dvor. Les travaux étaient déjà commencés en 1715 comme le prouve le curieux plan de Saint-Pétersbourg tracé par Joh.-Bapt. Homann[1]. En 1717, pendant son voyage à l'étranger, Pierre le Grand demanda à l'architecte français Leblond d'élaborer un plan général de Pétersbourg d'après ces nouvelles données. Dans ce projet, la ville, qui affecte la forme d'un ovale régulier délimité par une double ceinture de fortifications, s'étend sur trois îles : l'île de Saint-Pétersbourg, l'île de l'Amirauté et l'île Vassili. Mais tandis qu'elle n'occupe qu'une faible partie des deux premières, elle englobe presque tout Vassili Ostrov. Tout cet emplacement est découpé géométriquement en damier par un réseau de canaux parallèles qui avaient le double avantage d'être à la fois un moyen de communication et un moyen de défense contre les inondations : la terre extraite des canaux devait servir à exhausser le niveau de ces îles basses.

Leblond s'était attaché à satisfaire à toutes les exigences de l'esthétique et de l'hygiène. Il réservait dans le centre de grandes places régulières, des jardins[2]. Chaque quartier devait avoir une église, une école, des marchés, un terrain d'exercice pour les jeunes gens. Pour éviter le bruit et la malpropreté, les artisans devaient s'établir à la périphérie. Les hôpitaux, les cimetières, les abattoirs étaient relégués *extra muros*.

Malheureusement, ce plan grandiose « de ville idéale » qui aurait englouti des sommes énormes ne put être réalisé. Il avait l'inconvénient d'être trop schématique et, en 1717, Pétersbourg n'était plus une « table rase ». En outre, Leblond s'attira l'inimitié du tout-puissant prince Menchikov auquel Pierre le Grand avait donné une grande partie de Vassili Ostrov.

D'ailleurs malgré les oukazes prohibitifs qui se succédèrent de 1715 à 1740, le centre de Pétersbourg se déplaçait insensiblement vers la rive gauche de la Néva. La raison en est toute simple. L'île des bouleaux et l'île Vassili étaient séparées par la Néva de tout le reste de la Russie. Comme il n'y avait pas de ponts fixes, les communications étaient complètement interrompues

1. Le plan de Homann porte cette mention : « Wasili Osterow oder Fürst Menzikoffs Insel als worauf die rechte Statt soll zu stehen kommen wie dann bereits die Gassen aufgesteckt und der Anfang zum Bauen gemacht worden. »

2. C'est ce que Homann appelle dans son jargon mi allemand mi français : « Baumlustgarten zur plaisir vor alle Leuthe. »

à l'époque de l'embâcle et de la débâcle. Au contraire, le quartier de l'Amirauté était directement relié par une grande route à Moscou. Aucun oukaze ne pouvait prévaloir contre ce privilège.

Aussi peu à peu le quartier de l'Amirauté, qui n'était à l'origine qu'un simple faubourg, réservé aux ouvriers de la marine, devint la résidence des tsars, le centre administratif et commercial. La ville insulaire prévue par Pierre le Grand devint une ville continentale ; la Venise du Nord prit pied sur la « terre ferme ».

L'île de l'Amirauté était communément appelée à cette époque le « *fau-*



Rastrelli. — Palais d'été de l'impératrice Elisabeth (aujourd'hui détruit) (1741-1744), d'après une gravure de Makhaev.

bourg allemand » (Teutsche Sloboda) parce que la plupart des ouvriers qui y habitaient étaient de nationalité allemande [1]. Ces ouvriers se groupaient autour des chantiers de l'Amirauté : dans la Morskaïa (rue de la Mer), la Galernaïa (rue des Galères), le quartier de Kolomna, dont le nom est une déformation du mot « colonie ». La fonderie de canons (Liteïny Dvor), située plus à l'est, était le centre d'un second faubourg allemand, que drainaient des canaux parallèles, aujourd'hui comblés. La Fourchtadtskaïa ou rue du Faubourg (Vorstadt), la Kirotchnaïa ou rue de l'Eglise luthérienne Sainte-Anne (Kirche) marquent l'emplacement de ces anciens

1. Admiralitats Insel : wird aber gemeiniglich nur die Teutsche Sloboda genennet, weil die meisten Teutschen in diesem Theil der Stadt wohnen.

canaux. Tout près de la Néva se trouvait la manufacture de tapisseries, fondée sur le modèle des Gobelins, qui a donné son nom à la rue Chpalernaïa. Un peu au delà, dans la boucle de la Néva, les bois de pins de Smolny fournissaient la résine et la poix (smola) aux chantiers de l'Amirauté.

Mais dès le règne de Pierre le Grand, la rive gauche cesse d'être exclusivement un faubourg industriel. C'est là que se dressent le Palais d'Hiver et le Palais d'Eté. Sur le bord de la Néva, s'élève un grand monastère où Pierre le Grand fait transporter en 1724 les reliques du vainqueur des Suédois, saint Alexandre Nevski. Et pour relier directement l'Amirauté au Monastère, une large avenue est percée à travers bois sous le nom de Grande Perspective : c'était la future Perspective Nevski.

L'activité de Pierre le Grand ne se confine pas dans les limites de la capitale. Pour jouir de la vue de la mer, de sa flotte et de la forteresse de Kronstadt, il égrène le long du golfe de Finlande un chapelet de « maisons de plaisance » : Podzorny, Ekaterinhof, Strêlna, Peterhof qui vont rejoindre le magnifique palais d'Oranienbaum, élevé par son favori Menchikov.

Ainsi, nous retrouvons partout, à Pétersbourg et autour de Pétersbourg, l'empreinte du génie de Pierre le Grand. Aucun créateur de ville ne s'est davantage identifié avec sa création. Et sa nouvelle capitale était dès l'abord si grandement conçue qu'aujourd'hui encore deux millions d'habitants s'y meuvent à l'aise.

Pour exécuter ses plans grandioses, Pierre le Grand fit appel exclusivement à des architectes étrangers. Il voulait que sa capitale eût une physionomie européenne. Le premier de ces étrangers fut un Italien, Domenico Trezzini, qui déploya une activité prodigieuse : il construisit dans les îles la cathédrale de Pétropavlovsk, le bâtiment des douze Collèges et, sur la rive gauche, la *laure* de Saint-Alexandre-Nevski. L'architecte berlinois Andreas Schlüter, qui le remplaça en 1713 dans les fonctions d' « Oberbaudirektor », était beaucoup mieux doué ; mais, miné par le climat, il mourut au bout de quelques mois. De nombreux architectes allemands avaient émigré avec lui à Pétersbourg : c'étaient Mattarnovy qui construisit la Bibliothèque de l'Académie des Sciences, Schwertfeger qui collabora avec Trezzini à la laure de Saint-Alexandre-Nevski et surtout Gottfried Schadel, l'architecte favori du prince Menchikov, qui lui confia la construction de ses deux palais de Vassili Ostrov et d'Oranienbaum.

Parmi ces architectes étrangers ne figure qu'un seul Français : Jean-Baptiste-Alexandre Leblond. Il resta à Pétersbourg de 1716 jusqu'à sa mort en 1719, en qualité d'« architecte général »: c'est lui qui traça, outre le plan général de Pétersbourg, les plans des châteaux de Strêlna et de Peter-

hof et qui dessina dans le style de son maître Le Nôtre le Jardin d'Eté.

En somme, c'est le goût allemand ou plutôt hollandais qui domine dans l'architecture du temps de Pierre le Grand. L'art hollandais avait conquis au XVIIe siècle l'Allemagne du Nord et les pays scandinaves. La Baltique était un lac hollandais. Il était fatal que Pétersbourg devînt, comme Danzig, comme Copenhague, une colonie artistique des Pays-Bas. Cette influence germanique, que suffisent à attester des noms de lieux tels que Schlüsselburg, Kronstadt, Peterhof, Oranienbaum, va se perpétuer sous les



Rastrelli. — Le Corps des Pages (ancien palais Vorontsov) (1743-1745).

règnes de Catherine Ire et d'Anna Ivanovna qui ne sont, à cet égard, que le prolongement du règne de Pierre le Grand.

Un grand danger vint menacer Pétersbourg, peu de temps après la mort de son fondateur. Le tsar Pierre II transporta sa résidence à Moscou. Immédiatement un grand nombre de Pétersbourgeois (malgré eux) abandonnèrent leurs maisons. Cet exode prenait d'inquiétantes proportions. Heureusement le péril fut vite conjuré. Dès 1732, l'impératrice Anna Ivanovna ramena la cour à Pétersbourg, et des mesures de rigueur eurent tôt fait de repeupler la capitale. Tous les marchands et artisans qui s'étaient évadés du « Paradis » de Pierre le Grand reçurent l'ordre de revenir immédiatement, sous peine d'être condamnés, comme « déserteurs », aux travaux forcés.

L'avènement d'Elisabeth Pétrovna, fille de Pierre le Grand (1741), marque

le début d'une violente réaction contre les Allemands qui traitaient la Russie en pays conquis. Les architectes étrangers, sans se soucier des traditions russes, avaient remplacé l'église moscovite à cinq coupoles par la « Kirka » allemande, surmontée d'une haute flèche (Spitz, Spil). On revient sous Elisabeth à la forme traditionnelle de l'église à coupoles, flanquée d'un campanile isolé (Kolokolnia).

Le style « rococo » prend un caractère purement russe avec l'Italien Rastrelli, qui par l'habile groupement des masses, la richesse de l'ornementation, l'emploi de la polychromie obtient des effets prestigieux. Presque tous les édifices qui se sont élevés en Russie pendant près de trente-cinq ans portent la marque de son génie de décorateur. C'est lui qui construit le Palais d'Hiver et le Palais d'Eté d'Elisabeth, aujourd'hui disparu : il conçoit l'admirable ensemble du couvent Smolny; il jalonne la Perspective Nevski de palais somptueux : le Palais Stroganov, le Palais Anitchkov qui donnent à cette avenue encore rustique un aspect triomphal. Dans les environs de Pétersbourg, il construit ou remanie les fastueuses résidences impériales de Peterhof et de Tsarskoïé Selo. Peu d'architectes, si ce n'est Bernini à Rome, ont à ce point déterminé la physionomie architecturale d'une ville.

A la fin du règne d'Elisabeth, Pétersbourg était encore une petite ville insulaire divisée en trois parties égales : l'île de Saint-Pétersbourg, l'île Vassili et l'île de l'Amirauté, cernée par le canal de la Fontanka. C'est à la fin du XVIII[e] siècle que le quartier de l'Amirauté prend une importance prépondérante, réduisant peu à peu les deux îles qui avaient été le berceau de Pétersbourg au rôle de faubourgs.

Le long règne de Catherine II (1762-1796) contribua puissamment à la grandeur de Pétersbourg. Véritable héritière de la pensée de Pierre le Grand, elle lui consacra un magnifique monument, chef-d'œuvre du sculpteur français Falconet. C'est à elle que Pétersbourg doit ses deux plus grandes beautés : les quais de granit de la Néva et la Galerie de l'Ermitage.

Elle était possédée d'une vraie « fureur de bâtir » et, comme elle n'avait pas la patience d'attendre que l'Académie des Beaux-Arts, récemment fondée, eût produit des architectes russes, elle s'adressa pour réaliser ses grands projets à quatre étrangers : Rinaldi, Vallin de la Mothe, Cameron et Quarenghi.

Par réaction contre le style contourné et tarabiscoté de Rastrelli, ces architectes reviennent à un style plus sévère qui prélude à l'austérité majestueuse du style Empire. Cette première phase du néo-classicisme qui correspond à notre style Louis XVI est représentée à Pétersbourg par le *Palais*

de marbre de Rinaldi et le *Palais de l'Académie des Beaux-Arts* de Vallin de la Mothe. L'Ecossais Charles Cameron, admirateur de la Rome antique, décore dans le style pompéien les appartements privés de l'impératrice à *Tsarskoïé Sélo* et construit pour son fils Paul le *Palais de Pavlovsk*. Enfin Giacomo Quarenghi, pur classique, disciple de Palladio, révèle un sens exquis des proportions dans le *Théâtre de l'Ermitage*, le *Palais Alexandre* à Tsarskoïé Sélo et le *Palais anglais* à Peterhof.

A la fin du règne de Catherine, Pétersbourg ne ressemblait plus guère



Rinaldi. — Le Palais de marbre (1768-1785).

à la Nouvelle Amsterdam de Pierre le Grand. La Néva, le canal Catherine, la Fontanka coulaient entre des quais de granit. Si l'ingénieur français Perronet n'avait pas lancé sur la Néva le pont grandiose dont il soumit les plans à Catherine II, on avait construit sur le même modèle, très réduit, les charmants ponts à tourelles de la Fontanka. La « Palmyre du Nord » était devenue une grande ville de plus de 200.000 habitants qui pouvait rivaliser avec les vieilles capitales européennes.

Le règne tragiquement écourté de Paul Ier n'a guère laissé d'autre trace que la sombre forteresse du château Saint-Michel. Mais l'avènement de son fils Alexandre marque, au contraire, dans l'histoire de Pétersbourg une période d'apogée. On peut dire que Pétersbourg est presque autant l'œuvre d'Alexandre Ier que celle de Pierre le Grand. Il était passionné

pour la beauté de sa capitale. Il la voulait monumentale. C'est à lui que Pétersbourg doit cette profusion de colonnades, qui étonnait les contemporains. « Le goût particulier de l'empereur, qui veut partout des colonnes, est, dit un voyageur étranger, la cause de cette profusion. » Pétersbourg devient sous son règne la *ville Empire* par excellence.

C'est peut-être en Russie, dans des monuments tels que la *Bourse* de Thomas de Thomon ou l'*Amirauté* de Zakharov, que le style Empire a atteint son plus haut point de perfection : c'est là en tout cas qu'il s'est déployé avec le plus d'ampleur. Les grands ensembles architecturaux créés par le génie de l'architecte italien Rossi : l'hémicycle de l'Etat-Major et la longue façade rectiligne du Sénat, le Palais Michel et le Théâtre Alexandra avec tout le décor si parfaitement homogène des rues et des places qui les encadrent, n'ont été égalés nulle part à l'époque napoléonienne.

Depuis le règne d'Alexandre Ier, la capitale de la Russie n'a cessé de grandir. S'est-elle embellie ? Il serait téméraire de l'affirmer.

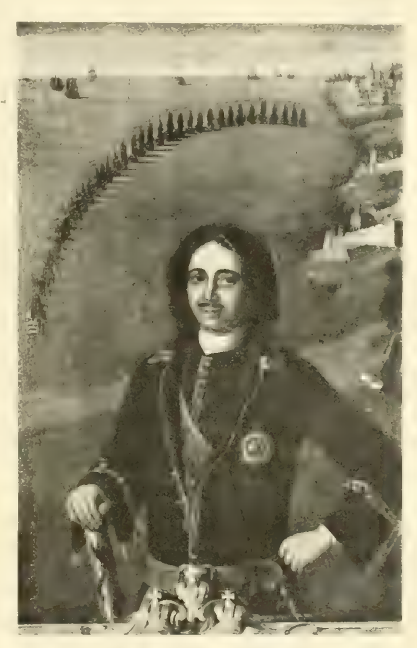
Sous Nicolas Ier la discipline ou si l'on veut la tyrannie architecturale qui avait fait la beauté de Pétersbourg se relâche. Les règlements draconiens qui avaient donné à la résidence des tsars une si remarquable unité sont abolis. En 1843 paraît une ordonnance impériale qui autorise les propriétaires à construire leurs maisons et à peindre leurs façades à leur guise. Liberté néfaste qui installe l'anarchie à la place de l'ordre. L'esthétique des villes suppose des « servitudes » consenties ou imposées : faute de quoi elles ne sont plus qu'un agrégat amorphe de maisons.

Deux faits importants ont eu au milieu du XIXe siècle une répercussion sur le développement de Pétersbourg : le lancement des ponts de la Néva et la construction des chemins de fer.

Le premier pont fixe sur la Néva date du règne de Nicolas Ier. Il y en a aujourd'hui cinq qui sont, d'aval en amont : le *pont Nicolas*, le *pont du Palais*, le *pont Troïtski*, le *pont Alexandre* et le *pont d'Okhta*. La construction de ces ponts reliant le quartier de l'Amirauté à la rive droite de la Néva et aux îles du delta a eu pour effet de déplacer l'axe de Pétersbourg. Grâce à ces nouvelles voies de communication, la ville tend aujourd'hui à se développer du côté des îles, réalisant ainsi, par un retour imprévu, la pensée longtemps contrariée de Pierre le Grand, qui avait songé à faire des îles du delta le centre de sa capitale.

Les ponts de la Néva modifient les rapports des différents quartiers de Pétersbourg. Les chemins de fer ont changé les rapports de Pétersbourg avec la Russie et avec le monde. Le premier chemin de fer

construit en Russie après celui de Tsarskoïé Sélo fut le *chemin de fer Nicolas*, qui reliait en ligne droite Pétersbourg à Moscou. Or, Moscou a profité beaucoup plus que Pétersbourg de ces nouvelles voies de communication. Avec la construction des chemins de fer, l'une des raisons qui avaient décidé Pierre le Grand à transférer sa capitale sur les rives de la Baltique a perdu toute sa force. Car aujourd'hui Moscou est aussi rapprochée de l'Europe que Pétersbourg et se trouve par surcroît la tête de ligne du Transsibérien qui relie la Russie au Japon. La vieille capitale des tsars est donc infiniment mieux placée que Pétersbourg pour remplir entre l'Occident et l'Orient ce rôle d'intermédiaire qui est la mission historique de la Russie.



Portrait de Pierre le Grand (Musée de marine).

Ces considérations ont certainement contribué à renforcer le mouvement nationaliste en faveur de « Moscou capitale ». « Le tsar n'a plus besoin, pour surveiller l'Europe, de se tenir penché à la fenêtre que Pierre le Grand avait ouverte sur la Baltique, et certains patriotes se demandent si la « matouchka Moskva » n'est pas destinée à redevenir quelque jour la capitale du monde russe[1]. »

La Révolution de 1905 qui éclata deux ans après la célébration du second centenaire de Pétersbourg faillit donner raison à ces pronostics. A la suite de la Révolution, le tsar Nicolas II abandonna le Palais d'Hiver comme autrefois Louis XIV avait déserté le Louvre après les troubles de la Fronde. Mais il ne transporta pas sa résidence à Moscou, que la Révolution n'avait point épargnée. Depuis 1905 la famille impériale réside généralement en

1. Leger, *Moscou* (Les Villes d'art célèbres).

été, à Peterhof ou à Tsarskoïé Sélo : elle hiverne en Crimée, à Livadia.

Il faut se représenter ce qu'était Pétersbourg pour comprendre l'importance capitale de cet événement. Pétersbourg était avant tout une *cour* comme Versailles. En style officiel la capitale s'appelle toujours la *Résidence*. Les théâtres, les musées ne sont que des annexes de la Maison impériale. Les bals de cour au Palais d'Hiver avaient un éclat unique en Europe. Bref, toute la vie de Pétersbourg semblait indissolublement liée à la présence des tsars. On aurait pu croire que cet immense Versailles, privé de son soleil, allait retomber dans le néant.

Mais ce retrait de la cour, qui un siècle plus tôt aurait tué Pétersbourg ou qui du moins aurait compromis irrémédiablement ses progrès, n'a pas arrêté son développement. Il est vrai que, si la capitale de Pierre le Grand n'est plus la résidence du tsar et de la cour, elle reste toujours le siège du gouvernement, des ambassades, le centre de toute la machine administrative de l'Empire. Et puis d'autres sources de vie se sont révélées. En provoquant l'institution d'une Douma d'Empire, la Révolution a fait de Pétersbourg un foyer de vie politique. La vie intellectuelle tend de plus en plus à s'y concentrer. Le développement économique n'est pas moins frappant ; les usines, les banques se multiplient et prospèrent.

Ainsi cette Révolution de 1905 qui semblait devoir être fatale à Pétersbourg n'a fait que précipiter sa transformation. Son caractère originel de Résidence, de capitale artificielle s'efface de plus en plus. A côté des *tchinovniks* civils et militaires apparaît une classe nouvelle d'industriels, de financiers, qui a pour contre-partie un prolétariat industriel.

L'accroissement rapide de la population suffit à prouver que la vitalité de Pétersbourg n'a plus rien de factice. De 70.000 habitants à la mort de Pierre le Grand, elle est passée à 225.000 sous Catherine II, à 400.000 sous Alexandre Ier, à 660.000 en 1870, à 950.000 en 1890, à 1.250.000 en 1900. Elle atteint aujourd'hui, avec les faubourgs, 2 millions d'habitants. Pétersbourg se classe ainsi au cinquième rang parmi les grandes agglomérations européennes, immédiatement après Londres, Paris, Berlin et Vienne.

La création de Pierre le Grand est donc aujourd'hui bien vivante ; les îles boueuses qu'il n'avait pu peupler qu'à force d'oukazes, en y déportant des habitants comme dans un bagne, sont devenues en deux siècles une de ces « villes tentaculaires » qui absorbent la vie de toute une nation : le Tsar Réformateur a gagné son audacieuse gageure de faire surgir d'un marais désert une des plus grandes capitales de l'Europe.



La pavillon de l'Amirauté sur le quai de la Néva du côté de la cathédrale Saint-Isaac

CHAPITRE III

DESCRIPTION DE SAINT-PÉTERSBOURG

Saint-Pétersbourg se déploie en éventail le long des bras ramifiés de la Néva, sur les deux rives du fleuve et dans les îles de son delta.

Les quartiers industriels de la rive droite : quartier de Vyborg, faubourgs d'Okhta, de Staraïa et Novaïa Dérevnia ne présentent aucun intérêt artistique.

Nous nous bornerons donc à décrire les quartiers de la rive gauche et les îles.

I. La rive gauche

Pétersbourg est divisé administrativement en douze quartiers (tchasti) qui se répartissent ainsi : un sur la rive droite, deux dans les îles et neuf sur la rive gauche. C'est dire l'importance prépondérante qu'a prise cette partie de la ville qui n'était à l'origine qu'un simple faubourg.

La ville s'est développée concentriquement autour de l'Amirauté. Ses limites successives sont marquées non par des ceintures de remparts ou des boulevards comme à Paris et à Moscou, mais par quatre canaux en demi-cercle, creusés à l'exemple d'Amsterdam pour drainer les marécages du delta : la Moïka, le canal Catherine, la Fontanka qui tire son nom des fontaines du Jardin d'Eté et le nouveau canal de ceinture (Obvodny Kanal).

Ces canaux concentriques sont coupés par la Perspective Nevski qui est, avec les quais de la Néva, la principale artère de Pétersbourg. Nous parcourrons d'abord ces deux grandes voies triomphales, le long desquelles s'alignent les plus beaux monuments de la rive gauche, avant de décrire les quartiers du sud-ouest.

I. — *Le long des quais de la Néva.*

Située au point d'intersection du quai de la Néva et de la Perspective Nevski, l'Amirauté forme le véritable centre topographique de Pétersbourg. Elle est encadrée par la Place du Sénat et la Place du Palais d'Hiver. Sa flèche dorée, visible de partout, est le point de convergence d'où rayonnent, comme les branches d'un éventail, trois voies d'une importance capitale qui relient le centre aux gares de la périphérie : la Perspective Nevski qui se dirige vers la gare de Moscou — la Gorokhovaïa « rue aux Pois »[1], anciennement Perspective de l'Amirauté, qui aboutit à la gare de Tsarskoïé Selo — et enfin la Perspective Voznésenski (de l'Ascension) qui conduit à la gare de Varsovie.

L'Amirauté est en outre le noyau historique de la ville qui s'est créée sur la rive gauche. Elle remonte en effet aux origines de Pétersbourg. Le premier soin de Pierre le Grand, qui voulait faire des Russes une nation maritime et disputer aux Suédois l'empire de la Baltique, fut de construire un chantier pour constructions navales. La première Amirauté, fondée en 1704, n'était qu'une grande cour rectangulaire entourée de hangars en bois et dominée par une tour en colombage. Les bâtiments à un étage étaient peints en rouge. Construite par Ivan Korobov que Pierre le Grand avait envoyé en Hollande pour étudier l'architecture, la haute flèche dorée (Chpil, all. Spille) qui surmonte encore aujourd'hui l'entrée principale n'est pas moins caractéristique du style pétrovien que la flèche de la cathédrale Pierre et Paul qui lui fait pendant de l'autre côté de la Néva.

1. Ce nom n'est qu'une corruption populaire du nom du comte Harrach (prononcé en russe Garakh).

Cette vieille Amirauté monotone et nue devait paraître bien misérable au commencement du XIXe siècle à côté des palais à colonnades dont s'ornait la capitale d'Alexandre. L'empereur en décida la transformation sur les plans de l'architecte de la marine Adrien Zakharov, qui avait été à Paris



Façade principale et tour de l'Amirauté

l'élève de Chalgrin, l'auteur de l'Arc de Triomphe de l'Etoile. Les travaux commencèrent en 1805 et se prolongèrent jusqu'en 1819.

Zakharov respecta scrupuleusement le plan et la silhouette générale de la vieille Amirauté. Le bâtiment principal est flanqué, comme jadis, de deux ailes en retour d'équerre qui encadrent une cour rectangulaire largement ouverte sur la Néva. La mince flèche d'or continue à fuser au-dessus de la façade comme au temps de l'impératrice Anne ; mais Zakharov la fit jaillir d'une galerie de vingt-huit colonnes ioniques couronnée de statues

Au-dessous s'ouvre un grand portail monumental, sorte d'arche triomphale surmontée d'une frise sculptée où l'on voit Pierre le Grand recevant le trident des mains de Neptune. De chaque côté de l'arcade se dressent sur des piédestaux de granit deux groupes de cariatides supportant un globe céleste. Ces statues, exécutées en 1802 par le sculpteur F. Chtchédrine, élève d'Allegrain, comptent parmi les meilleures sculptures décoratives de l'époque.

Les façades latérales qui s'allongent en face du Sénat et du Palais d'Hiver sont harmonieusement scandées par un portique central et deux colonnades : leur seul ornement consiste en mascarons alternés représentant Neptune et Amphitrite. Du côté de la Néva, ces ailes se terminent par deux pavillons symétriques dont les larges baies cintrées sont décorées en bas-relief de Victoires ailées soufflant dans des buccins. La coupole basse de ces pavillons est surmontée de dauphins aux queues entrelacées.

Grâce à la belle ordonnance de l'ensemble, Zakharov a réussi à donner à ces longues façades sobrement décorées une sévère unité, sans tomber dans une fastidieuse monotonie. On ne saurait pousser plus loin l'art de distribuer les grandes masses du décor architectural. Il y a en Europe peu de monuments modernes qui rivalisent avec l'Amirauté de Saint-Pétersbourg au point de vue de l'ampleur de la conception et de l'harmonie des proportions. Une polychromie discrète souligne clairement les grandes lignes de la décoration : les colonnes, les corniches et les bas-reliefs se détachent en blanc sur un fond jaune pâle. C'est le chef-d'œuvre du style Empire russe, le plus parfait modèle du classicisme de l'époque d'Alexandre. Malheureusement le vandalisme ne l'a pas épargné.

En 1871, le ministre de la Marine vendit à des particuliers le vaste terrain situé en bordure de la Néva, entre les deux pavillons, sous prétexte que, les docks et les chantiers de constructions maritimes étant reportés en aval dans la Nouvelle Amirauté, la cour intérieure devenait inutile. De prétentieuses maisons de rapport s'élevèrent sur le quai, masquant complètement la tour de l'Amirauté et écrasant de leur masse les deux pavillons latéraux. L'effet d'ensemble est complètement détruit. C'est une des plus lourdes fautes commises contre la beauté de Pétersbourg.

En même temps la Douma municipale décidait de planter un jardin public à la place du boulevard. C'était l'époque où les villes allemandes s'embellissaient en remplaçant leurs remparts démantelés par des « anneaux » de verdure. L'idée était louable en soi. Mais ce jardin Alexandre a le tort de dissimuler complètement, au moins en été, la façade principale de l'Amirauté et son magnifique portail : de sorte que, du côté de la Perspective Nevski

comme du côté de la Néva, le plus bel édifice de Pétersbourg est aujourd'hui masqué ou défiguré.

A l'ouest de l'Amirauté s'étend la place du Sénat ou de Pierre-le-Grand (Pétrovskaïa Plochtchad). Elle est encadrée d'un côté par l'une des ailes



Grand portail de l'Amirauté (1806-1810).

de l'Amirauté et de l'autre par les colonnades des palais jumeaux du Sénat et du Synode, reliés par une arche triomphale qui enjambe la rue des Galères : cette façade monumentale a été construite de 1827 à 1835 par l'architecte Rossi. Au fond de la place se dresse la coupole dorée de la cathédrale Saint-Isaac. Ce magnifique ensemble est malheureusement gâté par un jardinet mesquin, dans le goût des Buttes-Chaumont : mais tel quel, il est encore d'une incomparable majesté. C'est le plus beau forum de Pétersbourg, et c'est là que s'érige, comme de juste, la statue de son fondateur.

Dès les premières années de son règne, Catherine II avait formé « le projet d'élever à la mémoire de Pierre Ier un monument digne de la grandeur de l'empereur Pierre et de la sienne ». En glorifiant son grand prédécesseur, elle entendait d'ailleurs élever un monument à sa propre gloire.

En 1765, elle exprima à son ambassadeur à Paris, le prince Galitsyne, le désir d'être renseignée sur les artistes français capables de mener à bien pareille tâche. La supériorité du goût français était tellement établie que tous les princes étrangers qui voulaient décorer leurs résidences s'adres-



Façade latérale de l'Amirauté du côté du Palais d'hiver.

saient à des sculpteurs français. Le Danemark demandait à Saly la statue de Frédéric V, la Suède commandait à Larchevêque celle de Gustave-Adolphe.

Sur la recommandation de Diderot, Catherine II fixa son choix sur Falconet qui était à cette époque directeur des travaux de sculpture à la manufacture de Sèvres. Bien que ses sculptures monumentales à l'église Saint-Roch eûssent montré la souplesse de son talent, il était permis de se demander si le maître gracieux de la *Baigneuse*, de l'*Amour menaçant* et de *Pygmalion* serait capable de concevoir et d'exécuter un monument équestre de dimensions colossales.

Le contrat fut signé le 27 août 1766 et Falconet partit aussitôt pour la Russie. Il avait alors cinquante ans. En dix mois il termina une maquette qui représentait Pierre le Grand gravissant un rocher sur un cheval qui se cabre.

L'idée première du cheval cabré paraît empruntée à Puget qui, dans son projet d'une statue équestre de Louis XIV destinée à la ville de Marseille, s'exprimait ainsi : « Le cheval sera cabré, ne se soutenant que des pieds de derrière et de la queue qui se fortifiera sur la cymaise du pied d'estail. » Cet emprunt est d'autant plus vraisemblable que Falconet était grand admirateur de l'auteur du Milon de Crotone. Mais il apporta au projet de Puget une modification essentielle. Au lieu de donner à sa statue un piédestal géométrique, il imagina « un rocher escarpé au sommet duquel le Législateur arrive au galop ». L'action du cheval qui se cabre devient ainsi naturelle tandis qu'elle eût semblé un exercice de haute école, si elle avait eu lieu sur l'espace restreint d'une base rectangulaire.



Marie-Anne Collot. — Buste de Falconet, 1768
Marbre (Musée de l'Ermitage).

Dans une lettre à un de ses amis, Falconet explique lui-même ses intentions : « J'ai tâché pendant que je travaillais à ce modèle de saisir autant que possible les vrais sentiments du législateur russe et de les exprimer d'une manière qu'il aurait pu reconnaître lui-même. Je n'ai point orné sa personne d'attributs à la romaine; un habillement ancien n'aurait pas été naturel puisqu'il voulait abolir l'habillement russe. La peau d'un ours sur laquelle il est assis est un symbole de la nation qu'il a civilisée. Peut-être le czar aurait pu me demander pourquoi je ne lui ai pas mis le sabre à la main ? Mais il en avait fait trop usage pendant sa vie, et un sculpteur ne doit exprimer que les parties du caractère qui lui font honneur et jeter un voile sur les erreurs et les vices qui le ternissent. » Ainsi ce n'est pas le tsar conquérant, mais le *tsar législateur* que Falconet, en bon élève de Diderot et des Encyclopédistes, a prétendu glorifier.

La tête du géant de bronze n'a pas été modelée par lui, mais par son élève Marie-Anne Collot qui l'avait accompagné à Pétersbourg. Falconet s'était vainement efforcé de saisir la ressemblance du tsar sans satisfaire Cathe-

rine II et sans se satisfaire lui-même[1]. M[lle] Collot, excellente portraitiste à en juger d'après son buste de Falconet, dont elle a rendu à merveille l'expression sarcastique et gouailleuse, fit une tentative plus heureuse, et sa maquette fut agréée.

La figure imposante du législateur est un peu théâtrale. De la main gauche il tient les rênes tandis que sa main droite est étendue dans la direction de la Néva et de l'île de la forteresse, berceau de sa capitale. Et son geste impérieux accentué par l'expression du visage énergique aux sourcils froncés a l'air de dire : Voici mon œuvre.

Le cheval cabré est admirable de vérité : on croit entendre sonner ses sabots d'airain sur le rocher de granit. Pour faciliter la besogne de l'artiste pendant qu'il exécutait son modèle, Catherine avait fait dresser devant son atelier un monticule dont la forme répondait au socle du monument, et un écuyer monté sur un des plus beaux chevaux des écuries impériales se tenait à ses ordres pour faire cabrer sa monture.

La fonte de ce gigantesque monument, que Falconet dut diriger lui-même, présentait des difficultés inouïes. Sur le piédestal s'enroule un serpent, symbole de l'envie dressée contre l'œuvre réformatrice du tsar ; ce reptile qui s'amalgame à la queue du cheval est un point d'appui indispensable pour la stabilité de cette masse de bronze.

Une autre difficulté était de trouver un bloc de granit de dimensions suffisantes pour supporter le poids énorme du Cavalier impérial. Un paysan de Lakhta, village finnois à quelques verstes de Pétersbourg, signala un bloc colossal à moitié enfoui dans la terre où, d'après la tradition, Pierre le Grand serait monté maintes fois pour explorer les environs. Il s'agissait d'extraire de sa gangue de tourbe ce bloc qui pesait plus d'un million de kilogrammes et de le transporter jusqu'à la mer. L'entreprise semblait surhumaine. Tous les curieux de Pétersbourg allèrent voir cette « montagne roulante » que des centaines d'ouvriers mettaient en mouvement. Dans deux aquarelles conservées à l'Ermitage, Blarenberghe a représenté le transport du bloc à travers la forêt marécageuse et son arrivée à Pétersbourg. Il fallut plusieurs mois d'efforts pour le charger sur un vaisseau et le débarquer au bord de la Néva.

Une inscription laconique, plus éloquente en sa brièveté que les vers amphigouriques proposés par les beaux esprits de la cour de Catherine, est fixée en lettres de bronze sur la base du rocher. D'un côté l'inscription russe : « Pétrou pervomou Ekatérina vtoraïa », et de l'autre la traduction la-

1. Le Musée du Louvre a acquis en 1901 un masque en terre cuite provenant de Pétersbourg, qui est probablement une des études de Falconet pour la tête de Pierre le Grand.

tine : « Petro primo Catharina secunda. » C'est Falconet lui-même qui avait proposé cette épigraphe : « Je voudrais bien, écrivait-il, qu'on n'eût pas l'esprit d'en mettre davantage sur la pierre. C'est le style lapidaire le plus simple et le meilleur que les anciens aient employé pour les inscriptions de leurs monuments. Mais grâce aux beaux esprits subalternes, on fait des inscriptions à tour de bras où le bavardage n'est point épargné. » L'impératrice eut le bon goût de lui répondre : « N'ayez pas peur que je donne dans l'absurdité des inscriptions qui ne finissent pas. »



Monument de Pierre le Grand.

Lorsque l'inauguration du monument eut lieu en 1782, Falconet avait déjà quitté Pétersbourg depuis quatre ans. Les dernières années de son séjour avaient été assombries par des démêlés avec le ministre des Beaux-Arts. Ce « Jean-Jacques de la sculpture », comme disait Diderot, était d'humeur irritable. Il partit sans même prendre congé de l'impératrice, qui pardonna à l'homme par égard pour l'artiste.

Aucun monument de Pétersbourg n'égale ce chef-d'œuvre de la sculpture française du XVIIIe siècle, d'autant plus précieux pour nous que les monuments équestres de Louis XIV et de Louis XV par Girardon, Coyzevox, Bouchardon ont été détruits par la Révolution. C'est une œuvre qui fait époque dans l'histoire de la sculpture et dont Pétersbourg peut s'enorgueillir au même titre que Venise du Colleone de Verrocchio.

La cathédrale Saint-Isaac qui domine de sa haute coupole dorée le panorama de Pétersbourg est également l'œuvre d'un artiste français. Son histoire remonte, comme celle de l'Amirauté, aux origines de Pétersbourg. Pierre le Grand avait fait construire dans la sloboda de l'Amirauté une petite église qui fut dédiée à saint Isaac le Dalmate, parce que l'anniversaire de sa naissance concordait avec le jour où l'Église orthodoxe célèbre la fête de ce saint. Cette première église, qui était en bois, brûla en 1710. Elle fut



Ricard de Montferrand - Cathédrale Saint-Isaac (1819-1858).

relevée en briques par l'architecte allemand Mattarnovy en 1717. Catherine II décida de la reconstruire en marbre sur les plans de l'architecte italien Rinaldi dont la maquette originale est conservée à l'Académie des Beaux-Arts ; mais le marbre destiné à cette église fut affecté par Paul Ier à la décoration de son château Saint-Michel, et la cathédrale inachevée fut bâclée hâtivement et mesquinement par Brenna qui réduisit les proportions de la coupole et du clocher. Alexandre Ier ne la jugea pas digne de sa capitale et demanda à l'architecte français Ricard, dit de Montferrand, les plans d'une nouvelle église qui devait « extérieurement et intérieurement égaler par la richesse et la beauté de son architecture tout ce qui excite l'admiration dans les églises les plus splendides d'Italie ». La cathédrale

actuelle est donc la quatrième église construite sous le vocable de saint Isaac.

La construction de ce grandiose édifice dura près de quarante ans, de 1819 à 1858. A cause du sol mouvant, les fondations sur pilotis demandèrent cinq années de travail et engloutirent des millions de roubles ; ce qui n'empêche pas la pesante cathédrale de s'affaisser peu à peu.

Le plan de Saint-Isaac s'inspire visiblement de Saint-Pierre de Rome, de Saint-Paul de Londres et de Sainte-Geneviève de Paris. Bramante, Wren et Soufflot ont servi à Ricard d'inspirateurs et de Muses.



La statue de Pierre le Grand et la cathédrale Saint-Isaac

Sur un soubassement en granit rouge de Finlande s'élèvent de magnifiques portiques supportés chacun par huit colonnes monolithes, d'ordre corinthien, avec des socles et des chapiteaux en bronze. Ces colonnes colossales en granit, d'un merveilleux poli, dépassent de beaucoup celles du Panthéon de Rome qui ont servi de modèle ; elles ont plus de seize mètres de hauteur. Les frontons des portiques sont décorés de bas-reliefs en bronze modelés par le sculpteur français Lemaire, auteur du fronton de la Madeleine, et par le sculpteur russe Vitali. Ils représentent deux épisodes de la vie du patron de l'église : saint Isaac prédisant la mort prochaine de l'empereur Valens et bénissant l'empereur Théodose auquel le sculpteur a donné les traits d'Alexandre Ier[1], et deux scènes de la vie du Christ : l'Adoration des Mages

1. Dans un angle du fronton figure aussi l'architecte Montferrand tenant le modèle de la cathédrale.

et la Résurrection. Aux angles de l'attique, quatre anges agenouillés suspendent des guirlandes à des lampadaires d'où jaillissent des gerbes de flammes pendant la nuit de Pâques.

L'immense coupole dorée qui s'arrondit au-dessus d'un tambour entouré de colonnes, se compose de trois calottes superposées. Elle est flanquée de quatre petits campaniles et surmontée d'un lanternon octogone qui se



Rossi. — Arc de triomphe entre les palais du Synode et du Sénat (1827-1835).

termine par une croix colossale. Du haut de cette lanterne on découvre une vue admirable sur Pétersbourg et le delta de la Néva.

L'intérieur de l'église est décoré à profusion de marbres précieux. Les colonnes sont en marbre de l'Oural, d'Italie ou des Pyrénées avec des bases et des chapiteaux en bronze doré. Le pavement est en marbre gris avec une large frise de porphyre rouge. L'iconostase de marbre blanc s'orne de huit colonnes creuses revêtues de malachite. La porte sainte (tsarskïa vrata), par laquelle le prêtre seul peut passer, est encadrée de deux colonnes revêtues de lapis lazuli, et, lorsqu'elle s'ouvre à deux battants, on voit rutiler derrière l'autel la pourpre éclatante d'un vitrail [1] qui glorifie le Christ ressuscité.

1. Les vitraux peints, qui interceptent une lumière avare, sont très exceptionnels dans les églises russes.

De vastes cycles de peintures complètent cet ensemble : la coupole est décorée de peintures à l'huile d'après les cartons de Brullov, et la nef a été peinte par Bruni dans le goût fade des Nazaréens allemands.

Tout ce luxe de marbres et de fresques serait éblouissant sous la lumière. Malheureusement l'architecte a oublié d'éclairer la nef ou plutôt il l'a systématiquement aveuglée. Il règne en hiver sous les voûtes de ce Panthéon crépusculaire une pénombre impénétrable qui éteint les ors, salit les marbres et rend les peintures invisibles. Cette obscurité qui convient aux nefs



Le monument de l'empereur Nicolas I[er] et le palais du Conseil de l'Empire.

gothiques est un contre-sens dans un édifice à coupole, de style gréco-romain, dont les formes classiques n'accueillent pas le mystère.

Au sud de la cathédrale, s'étend la Place Marie dont tout un côté est occupé par la majestueuse façade du Conseil de l'Empire, l'ancien *palais Marie*, construit en 1844 par l'empereur Nicolas I[er] pour sa fille aînée, la grande-duchesse Marie Nicolaïevna, duchesse de Leuchtenberg. Elle est déparée par la nouvelle ambassade d'Allemagne, construction massive et presque amorphe qui fait pendant à un grand hôtel allemand.

Au centre de la place s'élève le monument équestre de Nicolas I[er], érigé en 1859. C'est l'œuvre d'un sculpteur russe, le baron Clodt, qui s'était fait une spécialité des chevaux cabrés. Mais son cavalier de bronze est loin d'égaler celui de Falconet, et les railleurs ont raison de dire que Nicolas I[er] court derrière Pierre le Grand sans pouvoir le rattraper. Le cheval piaffe sur

un énorme socle flanqué de figures allégoriques en bronze qui symbolisent la Justice, la Force, la Foi et la Raison sous les traits de la femme et des trois filles de l'empereur. Ainsi juché sur cet absurde piédestal dont Falconet avait su éviter le ridicule, l'empereur en uniforme de chevalier-garde a l'air d'un écuyer qui fait de la haute école. Le monument est gardé jour et nuit par un vétéran de la Compagnie dorée (zolotaïa rota) des Grenadiers-gardes.



Grenadier montant la garde
au pied du monument de l'empereur Nicolas Ier

Les mêmes honneurs sont rendus à la Colonne Alexandrine, gigantesque monolithe de granit rose, élevé de 1829 à 1834 par Ricard de Montferrand en l'honneur d'Alexandre Ier. Ricard avait d'abord proposé d'ériger au centre de la Place du Palais un obélisque en granit; puis, ce projet n'ayant pas été agréé par Nicolas Ier, il remplaça l'obélisque par une colonne triomphale. Là encore, l'originalité de l'artiste s'affirme uniquement par l'énormité des proportions et le choix des matériaux. De même que Saint-Isaac est un pastiche de Saint-Pierre de Rome et du Panthéon de Paris, la Colonne Alexandrine est une contrefaçon de la Colonne Trajane et de la Colonne Vendôme. Mais la colonne d'Alexandre, symbole de sa victoire sur la Grande Armée, devait dépasser la colonne de Napoléon. L'érection de ce monolithe de trente mètres de hauteur, extrait de ces mêmes carrières de Finlande qui avaient fourni les quarante-huit colonnes de la cathédrale Saint-Isaac, nécessita des efforts aussi surhumains et une machinerie encore plus compliquée que le transport du bloc de granit qui sert de base à la statue de Pierre le Grand. Il fallut construire des plans inclinés et de gigantesques échafaudages pour hisser la colonne sur son piédestal orné de

bas-reliefs allégoriques. Au sommet se dresse un ange de la paix qui tient une croix dans sa main gauche et de l'autre montre le ciel.

La Place du Palais, qui portait autrefois le nom de Place de la Parade et qu'on pourrait appeler la Place Rouge, est, après la Place du Sénat, la plus belle de Pétersbourg. A vrai dire, elle forme un ensemble moins homogène : car le style Empire y voisine avec le style rococo. Mais le grand hémicycle de l'Etat-Major construit par Rossi se relie sans disparate à la façade du Palais d'Hiver de Rastrelli. C'est le même parti pris décoratif que dans les palais de



La place du Palais à vol d'oiseau.

la Place du Sénat : la masse de pierre est évidée au centre par une arche triomphale qui livre passage à une rue. Seulement, tandis que la façade des palais du Sénat et du Synode est rectiligne, celle de l'Etat-Major est semi-circulaire. Cet énorme bâtiment, construit de 1819 à 1825, abrite, en même temps que la Bibliothèque et les Archives de l'Etat-Major, le ministère des Finances et le ministère des Affaires étrangères [1].

Cet hémicycle grandiose et un peu morne sert d'antichambre au Palais d'Hiver, dont la façade immense s'allonge parallèlement à la Néva.

Il ne reste rien du Palais d'Hiver de Pierre le Grand qui occupait l'emplacement du théâtre de l'Ermitage. Le palais construit en 1732 sous l'im-

1. De même qu'on dit le Quai d'Orsay, le Ballplatz, la Wilhelmstrasse, on désigne souvent, en style diplomatique, le ministère des Affaires étrangères de Russie sous le nom de *Pont aux Chantres*, parce qu'il est situé près d'un pont de la Moïka donnant accès à l'Ecole des Chanteurs de la Cour.

pératrice Anne fut entièrement reconstruit de 1754 à 1768 sur les plans de Rastrelli. Incendié en 1837, il fut aussitôt restauré par les architectes Stasov et Brullov ; mais si les salles de parade ont été rétablies autant que possible dans leur état primitif, tout le reste de l'aménagement intérieur a été changé. C'est donc en réalité un palais du XIXe siècle, qui s'inspire d'un modèle de style rococo.

Ce bâtiment gigantesque a la forme d'un rectangle allongé. Les deux façades principales qui donnent sur la Place du Palais et sur le quai de la



Ricard de Montferrand La colonne Alexandrine (1829-1834)

Néva sont entièrement dégagées tandis que les deux façades latérales sont masquées : l'une, du côté de l'Amirauté, par un jardin créé sous Nicolas II, à l'abri de hauts murs en granit et d'une grille en fer forgé, l'autre par le pavillon de l'Ermitage.

Les proportions ne sont pas heureuses : le palais n'a que douze sagènes[1] de hauteur sur soixante-cinq de longueur. Ce déploiement excessif l'alourdit et l'écrase. Les colonnes qui aujourd'hui partent du sol se dressaient primitivement sur une base : mais la surélévation des quais de la Néva a fâcheusement altéré ces proportions. La décoration est surabondante et tourmentée ; les faisceaux de colonnes sont prodigués sans mesure,

1. La sagène vaut 2m,134.

les fenêtres s'encadrent d'ornements tarabiscotés ; des statues juchées sur l'attique gesticulent dans le vide. C'est un décor d'opéra. Un badigeon rouge uniforme accuse encore la monotonie de ces interminables façades qui gagneraient beaucoup à être repeintes, suivant les indications de Rastrelli, avec des ornements en blanc sur fond orange.

L'intérieur du palais qui comprend 1500 chambres a perdu, depuis l'incendie de 1837, une grande partie de son intérêt. On accède aux salles de parade par l'escalier du Jourdain, d'une magnificence vraiment impériale,



La colonne Alexandrine et l'arc de triomphe de l'État-Major

où passe chaque année, le 6 janvier, la procession pour la bénédiction de la Néva. La *salle de l'Ordre de Saint-Georges*, où eut lieu l'ouverture solennelle de la première Douma, a des colonnes corinthiennes en marbre blanc. La *salle des Armoiries* est décorée à profusion de plats et de salières en or émaillé : dons des villes russes aux tsars pour l'offrande traditionnelle du pain et du sel. Dans la *salle de Pierre le Grand* où le Corps diplomatique se rassemble au jour de l'an pour féliciter l'empereur, les murs sont tendus de velours rouge semé d'aigles bicéphales brodés en or. L'immense *salle Nicolas*, qui a seize fenêtres en façade sur la Néva, servait autrefois de cadre aux grands bals de la cour.

La simplicité bourgeoise des appartements privés d'Alexandre II contraste avec le faste de ces salons de parade. Sa bibliothèque, son cabinet

de travail avec ses meubles d'acajou et le petit lit de camp en fer sur lequel il mourut, ont été conservés religieusement tels qu'ils étaient le 13 mars 1881.

Le Palais d'Hiver est plus riche en belles pièces de mobilier qu'en œuvres de peinture ou de sculpture. Signalons cependant l'effigie en bronze de Pierre le Grand par Rastrelli père et quelques bustes très vivants de Choubine. Les portraits de la famille impériale qui sont exposés dans la Galerie Romanov sont de valeur très inégale. L'art français y est fort bien représenté. On y voit un portrait de Catherine Ire peint par Nattier à La Haye, en 1717, le portrait d'Élisabeth par Tocqué, un portrait de Catherine II par Falconet fils (1769). Mais la palme appartient au portrait de la grande-duchesse Marie Féodorovna, seconde femme de Paul Ier, peinte à dix-huit ans, en robe de bal rose saumon, par le Suédois parisianisé Roslin (1777). Le portrait de la grande-duchesse Elisabeth Alexêievna, femme d'Alexandre Ier, est une des meilleures toiles de Mme Vigée-Lebrun.

Les appartements d'Alexandre II renferment deux grands tableaux très intéressants du peintre berlinois Franz Krüger : la *Revue sur la place de l'Opéra à Berlin* (1829) et la *Revue à Potsdam* (1849). En 1822, le grand-duc héritier, Nicolas de Russie, qui avait épousé la fille du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, rendit visite à la cour de Berlin. Au cours d'une grande revue organisée en son honneur, il présenta au roi, son beau-père, le régiment de cuirassiers de la garde dont il était chef. C'est cet événement que Krüger, qui devint plus tard le peintre favori de Nicolas Ier, fut chargé de commémorer. Ces deux « Parades », adroitement composées, demandent à être regardées de près. Dans la foule des spectateurs qui assistent au défilé, Krüger a figuré toutes les personnalités berlinoises de l'époque : artistes, écrivains, actrices et ballerines à la mode. Ces figurines, peintes dans la manière de Boilly, sont une vivante évocation du vieux Berlin d'avant 1848[1].

Au second étage du Palais d'Hiver se trouve la salle du Trésor qui renferme les « Regalia » des Romanov : la couronne impériale en forme de mitre, le globe et le sceptre surmonté du célèbre diamant Orlov qui, d'après la tradition, serait l'un des yeux du lion en or parant jadis le trône du Grand Mogol à Delhi. Volé par un cipaye, ce diamant fut acheté à Amsterdam par le comte Orlov qui l'offrit à Catherine II.

J.-J. Rousseau, l'apôtre de la vie simple, avait mis les « *hermitages* » à la mode. Catherine II voulut en avoir un à côté du Palais d'Hiver, comme il en existait déjà à Peterhof et à Tsarskoïé Sélo. Elle fit construire en 1765,

1. Le Palais d'Hiver et le Palais Alexandre à Tsarskoïé Sélo possèdent plusieurs autres tableaux de Krüger (Le tsar Nicolas Ier à cheval avec son état-major. — Portrait du feld-maréchal prince Volkonski).

par l'architecte français Vallin de la Mothe, un pavillon qui communiquait par une galerie avec ses appartements. Dans ce « petit Palais d'Hiver » elle aimait à s'entretenir librement avec ses intimes : Diderot, Grimm, le prince de Ligne, au milieu de livres et de tableaux choisis. Toute étiquette était bannie de ces réceptions. Le premier article des « Règlements auxquels doivent se soumettre ceux qui entreront céans » était ainsi rédigé : « Ils laisseront leurs dignités à la porte, ainsi que leurs chapeaux et leurs épées. »

Mais bientôt livres et tableaux devinrent si envahissants qu'il fallut songer



Façade du Palais d'Hiver sur la place du Palais.

à agrandir l'Ermitage. L'architecte Veldten fut chargé en 1775 de lui adjoindre sur le quai de la Néva une annexe, appelée jadis *Second* ou *Grand Ermitage*, et généralement désignée aujourd'hui sous le nom de *Vieil Ermitage*, pour la distinguer du *Nouvel Ermitage* construit beaucoup plus tard sous Nicolas Ier. Enfin, vers 1780, l'architecte Quarenghi construisit le long du Canal d'Hiver la *Galerie des Loges de Raphaël* et le *Théâtre*, relié au Vieil Ermitage par un pont volant.

Ainsi l'Ermitage de Catherine II, simple prolongement du Palais d'Hiver, se compose de trois pavillons distincts reliés par des galeries jetées sur des arcs : le *Premier Ermitage* de Vallin de la Mothe, le *Vieil Ermitage* de Veldten, et le *Théâtre de l'Ermitage* de Quarenghi.

En longeant le quai de la Néva, on suit pour ainsi dire pas à pas l'évolu-

tion du goût dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, depuis les afféteries du rococo jusqu'à un classicisme de plus en plus sévère. Vallin de la Mothe s'efforce de raccorder le premier Ermitage à la façade théâtrale du Palais d'Hiver de Rastrelli ; mais il remplace très heureusement la rangée de colonnes inférieures par un soubassement dont la simplicité voulue rehausse l'effet décoratif de la colonnade du « bel étage ». Dans le second Ermitage, Veldten, exagérant jusqu'à la monotonie la sobriété du décor, supprime radicalement les colonnes. Enfin, Quarenghi, plus classique encore, vise à la



Grille du Palais d'Hiver.

pureté des formes palladiennes : son théâtre « all'antica », qui reproduit le plan semi-circulaire et les étages de gradins des théâtres antiques, dérive du Théâtre Olympique de Vicence.

Le Quai de la Cour, le Corso de Pétersbourg, d'où l'on découvre le merveilleux panorama du fleuve et des îles, est bordé par les palais des grands-ducs qui se succèdent depuis le Palais d'Hiver jusqu'au Jardin d'Eté. La plupart de ces résidences sont modernes. Le palais à bossages du grand-duc Vladimir Alexandrovitch, qui est habité aujourd'hui par sa veuve la grande-duchesse Marie Pavlovna, a été construit en 1870 dans le style florentin. Le palais surchargé d'ornements, que le grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch a transformé en un véritable Musée de souvenirs napoléoniens, a été bâti en 1863 par Stakenschneider, l'architecte du Palais Marie.

Le *Palais de Marbre*, appartenant au grand-duc Constantin Constantinovitch, offre plus d'intérêt architectural. Il a été construit de 1768 à 1785 par l'architecte italien Antonio Rinaldi et offert par Catherine II à son favori Grégoire Orlov [1].

C'est une des premières constructions de l'époque de Catherine où s'annonce le néo-classicisme. La façade, qui est de pur style Louis XVI, s'inspire du Petit Trianon élevé par Gabriel en 1762. C'est en vain qu'on y chercherait les lignes courbes, les pittoresques saillies, les colonnes en faisceaux, les coquilles, chicorées et pots à feu qui surchargent le Palais d'Hiver de Rastrelli. C'est la revanche de la ligne droite. L'ornementation se réduit à des pilastres unis qui montent au-dessus d'un haut soubassement entre les fenêtres du bel étage et des mezzanine.

La richesse des matériaux contraste avec l'extrême simplicité des lignes. Le rez-de-chaussée est en granit rouge et le bel étage est entièrement revêtu de marbre gris de Sibérie. Ce luxe discret, d'une sobriété pleine de distinction, est tout à fait exceptionnel dans les palais russes du XVIIIe siècle qui sont tous en briques et en plâtre peint. Il s'explique par la découverte des gisements de marbre de l'Oural.

La décoration intérieure a été malheureusement renouvelée en 1848 par l'architecte Brullov. Les restaurateurs n'ont épargné que le magnifique escalier décoré de niches et un grand salon orné de bas-reliefs et de médaillons en marbre blanc par Choubine et Kozlovski.

En face du pont Troïtski, qui relie la rive gauche à la route des Iles, s'ouvre la petite place Souvorov. Le monument que Paul Ier fit élever en 1801 en l'honneur du grand général russe est l'œuvre du sculpteur Kozlovski. Il n'y faut pas chercher la ressemblance d'un portrait. Souvorov est représenté ou plutôt symbolisé sous les traits d'un jeune Mars casqué et cuirassé qui protège de son épée nue et de son bouclier un trépied sur lequel reposent la triple tiare du pape et les couronnes caduques du roi de Sardaigne et du roi de Naples.

Derrière la statue de Souvorov s'étend la vaste esplanade du *Champ de Mars*, où ont lieu les grandes revues de printemps [2]. Elle confine aux frondaisons du Jardin d'Eté dont elle n'est séparée que par le canal des Cygnes.

Le Jardin d'Eté (Lêtny Sad), qui s'allonge entre le Champ de Mars et la

1. Le favori dont le chargé d'affaires français disait irrespectueusement [illegible] fort bel homme. C'est d'ailleurs, dit-on, une bien grande bête. »

2. On a laissé s'installer sur cette esplanade, dont la nudité n'était pas sans grandeur, un Panorama et un Skating Rink.

Fontanka depuis la Néva jusqu'au canal de la Moïka, est l'un des très rares îlots de verdure de Pétersbourg. Il est fermé du côté du quai par une grille magnifique de style Louis XVI dessinée en 1783, avec un goût exquis, par l'architecte Veldten. Les colonnes de granit qui rythment ce chef-d'œuvre de ferronnerie lui donnent un cachet d'élégance sévère. A l'entrée principale se dresse une petite chapelle expiatoire érigée en mémoire du jour où l'empereur Alexandre II échappa à un attentat.

Ce parc est une des créations favorites de Pierre le Grand. « Dans trois ans, disait-il complaisamment en 1720 à l'ambassadeur de Pologne,



Le jardin d'été et la grille de Veldten

j'aurai un jardin plus beau que celui du roi de France à Versailles. » C'est un jardin à la française. Ses allées régulières qui se coupent à angle droit et ses parterres à broderie ont été dessinés par l'architecte Leblond, élève de Le Nôtre. Pour rivaliser avec Versailles, Pierre le Grand se plut à décorer ses jardins de statues en marbre qu'il fit venir à grand frais d'Italie. Ces statues mythologiques sont moins ridicules que ne l'a dit Casanova qui les a raillées cruellement dans ses *Mémoires*. Mais on est obligé tous les hivers de protéger contre la gelée ces trop frileuses divinités en les emprisonnant dans des guérites qui s'alignent comiquement le long des allées neigeuses recouvertes d'un plancher en bois.

Le jardin actuel n'est plus ce qu'il était sous Pierre le Grand. Sa surface est très réduite. Il s'étendait autrefois depuis la Néva jusqu'à la Perspective Nevski et englobait la majeure partie du Champ de Mars. De ce

vaste parc impérial, dont le nom de la Sadovaïa (rue des Jardins) conserve le souvenir, il ne reste plus d'autres vestiges que l'étroite bande du Jardin d'Été et le Jardin Michel. En outre, les fontaines alimentées par le canal de la *Fontanka*, les cascades, les « buffets d'eau » et autres « vaterkounsty » (Wasserkünste), les pavillons de plaisance (loustgaousy), les ménageries et les volières, la fameuse grotte de rocailles construite par Mattarnovy et Michetti, ont disparu sans laisser de traces.



Trezzini. Le palais de Pierre le Grand au Jardin d'été (1711).

La seule construction qui reste debout est la petite maison (domik) que le tsar avait fait construire en 1711, par l'architecte Trezzini, à l'angle de la Fontanka et de la Néva. Ce pavillon, conçu dans le même style hollandais qu'Ekatérinhof, était destiné à sa femme Catherine. Il est probable que le célèbre architecte et sculpteur berlinois Schlüter, qui vint mourir à Pétersbourg en 1714, modela les maquettes des petits bas-reliefs mythologiques qui s'encastrent entre les fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage : on lui attribue également le panneau en bois sculpté représentant Minerve qui décore l'escalier. L'intérieur de ce pavillon est plein de souvenirs de Pierre le Grand : une horloge rapportée de Hollande, des cadres qu'il aurait sculptés lui-même. C'est un des vestiges les plus précieux de l'époque pétrovienne.

Au milieu du jardin, à l'angle de la Moïka et de la Fontanka, s'élevait au XVIIIe siècle le charmant Palais d'Été que l'impératrice Elisabeth s'était fait construire par Rastrelli. C'est dans ce palais entouré d'arbres et de canaux, dont de vieilles gravures nous ont conservé l'aspect de fête, que naquit le futur empereur Paul Ier. Ayant vu en songe l'archange saint Michel qui lui ordonnait de construire une église sur cet emplacement, il fit raser cette



Brenna. — Entrée principale du château Saint-Michel (1797-1800).

légère construction pour édifier un château massif dont la chapelle fut dédiée à saint Michel.

Qui a tracé les plans de ce château ? On en attribuait jadis le mérite à l'architecte russe Bajénov, qui mourut quelques mois après le commencement de la construction. On incline aujourd'hui à y voir l'œuvre de l'architecte italien Vincent Brenna qui avait déjà travaillé pour Paul Ier à Pavlovsk. C'est Brenna qui édita les « Plans, façades et coupes du Palais Saint-Michel » et c'est lui que le peintre Mettenleiter a représenté dans son plafond allégorique de la Bibliothèque, tenant à la main le plan du château et donnant des ordres aux ouvriers. Il se fit assister par son compatriote le jeune architecte Rossi, qui, vingt ans plus tard, devait construire non loin de là le Palais Michel[1].

1. Le château de Paul Ier est parfois appelé *ancien Palais Michel* pour le distinguer du nouveau Palais Michel construit par Rossi.

Les travaux furent poussés avec une activité fébrile : on travaillait la nuit à la lueur des torches. Pour aller plus vite, Paul Ier dépouilla sans scrupule les palais de sa mère et de ses favoris qu'il abhorrait ; il fit même main-basse sur les marbres destinés à la cathédrale Saint-Isaac. Commencé en 1797, le château était terminé en 1800. Tant de hâte pour se construire une inexpugnable Bastille ne devait pas empêcher Paul Ier d'y trouver quelques mois après une mort tragique dans la nuit du 23 mars 1801.



Rastrelli père. — Monument de Pierre le Grand (1743).

Ce château maudit, transformé aujourd'hui en Ecole d'officiers du génie, trahit le caractère sombre et méfiant de Paul Ier tout aussi nettement que le palais et le parc de Pavlovsk reflètent l'humeur bucolique et sentimentale de sa femme Marie Féodorovna. Ce n'est pas un palais (dvorets), mais bien un château fort (zamok), jadis entouré de douves profondes, défendu par des pont-levis, des bastions, des grilles en fonte et des canons. Les abords de cette Bastille accentuaient cette impression de menace. Pour arriver à la façade principale du château, il fallait passer entre deux salles d'exercices (aujourd'hui le Manège et l'Ecole d'Equitation) ; on débouchait ensuite sur une esplanade entourée de fossés où Paul Ier, grand admirateur de Frédéric II, se plaisait à faire manœuvrer ses grenadiers au pas de parade.

Bien qu'il ait été construit au moment où triomphait le style Empire, le château Saint-Michel rappelle plutôt l'architecture italienne du Cinquecento. « On reconnaît, comme le remarquent très justement Percier et Fontaine, que c'est l'ouvrage d'un Italien à qui le château de Caprarola était connu. » C'est une construction massive sur plan carré, badigeonnée en rose

saumon. La façade principale présente au-dessus d'un soubassement en gros appareil une colonnade d'ordre ionique surmontée d'un fronton. La grande cour octogonale, décorée des armes de l'ordre de Malte dont Paul Ier était grand maître, est dominée à l'ouest par la petite flèche de la chapelle qui semble une minuscule réduction de l'aiguille dorée de la cathédrale Pierre et Paul.

L'intérieur de ce château fort était luxueusement décoré. De toute cette



Starov. Le palais de Tauride (Panthéon du prince Potemkine), aujourd'hui palais de la Douma (1783-1788).

splendeur il ne reste d'autres témoins que la salle du trône, la salle ronde et quelques peintures de plafonds.

Sur l'esplanade se dresse la statue équestre de Pierre le Grand, fondue en 1743 par Rastrelli père. L'impératrice Anna Ivanovna la destinait à Vassili Ostrov. Le tsar lauré est en costume d'empereur romain et tient à la main un bâton de feld-maréchal. Cette lourde statue, traitée dans le même style baroque que la statue du Grand Électeur par Schlüter, est après le Cavalier de bronze de Falconet la meilleure effigie du fondateur de Pétersbourg. Rivalisant de laconisme avec sa mère Catherine II, Paul Ier fit graver sur le socle cette inscription lapidaire : Pradêdou pravnouk (A son bisaïeul l'arrière-petit-fils).

A partir de la Fontanka, qui marque la limite ancienne de la ville, le Quai de la Néva prend le nom de Quai Français ; c'est le quartier des Ambassades et en particulier de l'Ambassade de France. Un peu plus loin, dans la grande boucle décrite par la Néva qui s'infléchit brusquement vers le sud, se trouvent le Palais de Tauride et le couvent Smolny.

De même que le Palais de Marbre, le Palais de Tauride est un de ces fastueux présents dont la grande Catherine, aussi prodigue pour ses amants que Louis XV pour ses maîtresses, comblait si généreusement ses favoris. Elle fit construire ce palais en 1783 pour le prince Potemkine (pron. *Patiom-*



Le couvent Smolny, vu de la Néva.

kine) à qui ses conquêtes en Crimée avaient valu le surnom de héros de la Tauride.

C'est l'œuvre la plus remarquable de l'architecte Starov, le premier « classique russe » formé par l'Académie des Beaux-Arts. Le bâtiment central est orné d'un péristyle de six colonnes supportant un fronton. Il est couvert d'une coupole surbaissée sur le modèle du Panthéon de Rome. A l'intérieur, une rotonde, une magnifique salle à colonnade ionique, un Jardin d'Hiver formaient un merveilleux décor pour les fêtes splendides que Potemkine y donna en l'honneur de Catherine.

Après sa mort, en 1791, le palais fit retour à la couronne. Paul Ier en fit une caserne pour un régiment de Gardes à cheval. Les meubles furent transportés au château Saint-Michel ; les trésors artistiques, entre autres la fameuse Vénus Taurique, émigrèrent au Palais d'Hiver ou furent incorporés aux collections de l'Ermitage.

Par un singulier avatar, le « Panthéon du prince Potemkine », qui était à l'origine une « folie » de grand seigneur, est devenu en 1906 le palais du Parlement, le siège de la Douma d'Empire. On a défiguré à grands frais ce merveilleux décor de fêtes pour improviser sur l'emplacement de l'ancien Jardin d'Hiver une salle des séances[1]. Cette appropriation barbare est d'autant plus inexcusable qu'elle est considérée comme provisoire. Les députés se plaignent de ce que le Parlement soit relégué trop loin, et il est



Rastrelli — La Cathédrale de la Résurrection au couvent Smolny

question de construire une Douma monumentale, à l'instar du Parlement de Londres, sur les vastes espaces libres du Champ de Mars.

Le couvent Smolny est situé sur l'emplacement d'une forêt de pins qui fournissait autrefois la poix (smola) nécessaire au calfatage des bateaux de l'Amirauté. C'est le chef-d'œuvre de Rastrelli ou plutôt c'eût été son chef-d'œuvre si son admirable modèle, conservé à l'Académie des Beaux-Arts, avait été intégralement exécuté. Cette gigantesque conception témoigne d'un sens décoratif et d'une fertilité d'invention extraordinaires. Malheureusement le clocher isolé qui devait dominer les toits du couvent et les coupoles de l'église n'a jamais été construit, et l'église elle-même n'a été

1. La façade qui donnait autrefois sur la Néva est maintenant masquée par un affreux château d'eau.

achevée que longtemps après la mort de Rastrelli sur les plans de Stasov qui n'a pu s'empêcher d'émonder, conformément au goût classique, les exubérances du « rococo ».

La polychromie de l'église et du couvent que la Commission du Vieux Pétersbourg a fait restituer d'après la maquette de Rastrelli est très heureuse : les colonnes et les pilastres aux chapiteaux bronzés se détachent en blanc sur un fond bleu turquoise. Ces couleurs tendres sont infiniment



Quarenghi. — L'Institut Smolny (Maison d'éducation pour jeunes filles nobles) (1806-1808).

plus agréables que le maussade et uniforme badigeon rouge du Palais d'Hiver.

La cathédrale de la Résurrection du Christ (1748-1835) qui occupe le centre du couvent est commune à tous les établissements d'instruction relevant de l'administration de l'impératrice Marie. Sa coupole centrale flanquée de quatre clochetons est visible de très loin. L'intérieur blanc et or est très harmonieux. Chaque fois que le grand architecte Quarenghi passait devant cette église, il levait son chapeau en disant : « Ecco una chiesa ! »

Catherine II donna de nouveaux statuts au couvent qu'Elisabeth avait fondé pour de jeunes orphelines et lui adjoignit en 1765 une maison d'éducation de demoiselles nobles conçue sur le modèle du Saint-Cyr de Mme de Maintenon. Rien n'a changé depuis dans le majestueux palais à colonnades construit par Quarenghi ; le costume gentiment archaïque des élèves de

l'Institut Smolny reproduit fidèlement celui des premières pensionnaires dont le peintre Levitski nous a laissé de si charmants portraits [1].

2. — *Le long de la Perspective Nevski.*

Des trois grandes voies qui rayonnent de l'Amirauté, la Perspective Nevski (Nevski Prospekt) est de beaucoup la plus importante. Elle joue le



La perspective Nevski et la flèche de l'Amirauté.

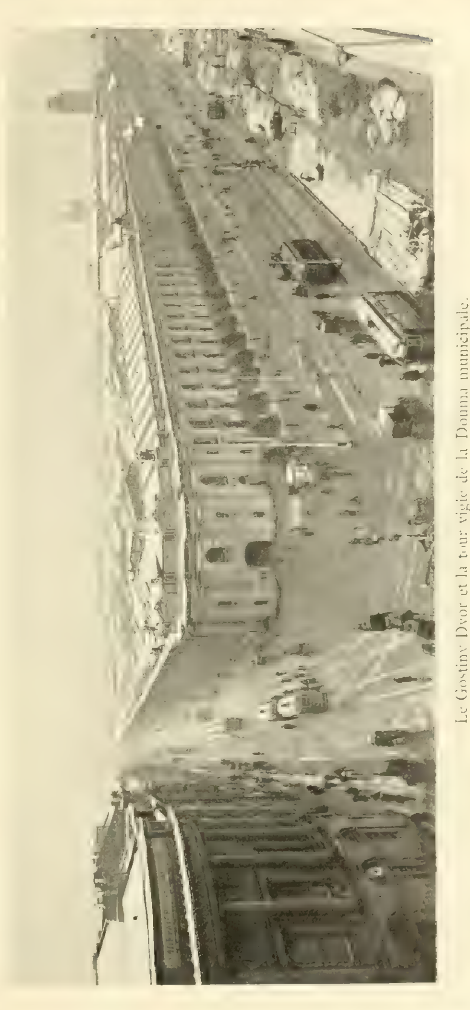
même rôle dans la vie de Pétersbourg que l'avenue *Sous les Tilleuls* à Berlin ou les *Grands Boulevards* à Paris.

A l'origine, simple allée forestière, percée par Pierre le Grand pour relier l'Amirauté au monastère Alexandre-Nevski, elle traverse Pétersbourg de part en part sur une longueur de près de 5 kilomètres. Elle se dirige d'abord en ligne droite depuis l'Amirauté jusqu'à la gare de Moscou en franchissant, sur le Pont de Police [2], le Pont de Kazan et le pont Anitchkov, les trois canaux

1. Cette « suite » de portraits se trouve aujourd'hui au Palais de Peterhof.

2. Le Pont de Police s'appelait autrefois le Pont Vert, par analogie avec les autres ponts de la Moïka qui portent encore aujourd'hui les noms de Pont Rouge et de Pont Bleu.

concentriques : Moïka, canal Catherine et Fontanka qui drainent les quartiers de la rive gauche. Puis, à partir de la Place de l'Apparition de la Vierge (Znamenskaïa Plochtchad), elle s'incurve légèrement à droite pour rejoindre la laure de Saint-Alexandre-Nevski. En somme, elle n'aboutit à la Néva ni d'un côté ni de l'autre ; elle se bute à ses deux extrémités contre l'Amirauté et la laure qui interceptent la vue du fleuve.



Le Gostiny Dvor et la tour vigie de la Douma municipale.

C'est une magnifique voie triomphale qui impose par son ampleur ; elle a 35 mètres de large et en paraît davantage parce que, à la différence des Grands Boulevards parisiens, elle n'est pas plantée d'arbres[1] et se prolonge en droite ligne à perte de vue. Son nom de Perspective lui convient à merveille : on dirait un décor de théâtre adroitement machiné pour mettre en valeur la flèche de l'Amirauté qui accroche à ses

1 Elle était à l'origine plantée de bouleaux.

rehauts d'or les moindres paillettes de lumière et se détache dans des lueurs d'apothéose sur la pourpre du soleil couchant.

Le mouvement y est très intense à toute heure du jour : la foule se porte surtout sur le trottoir du nord qui est le côté du soleil. C'est le meilleur poste d'observation pour qui veut étudier les types pétersbourgeois : *dvorniks* en grosses bottes et en touloupe graisseuse occupés à balayer ou à râcler la glace sur le trottoir, *gorodovyé* plantés sur la chaussée et dirigeant de leur bâton blanc la circulation des véhicules, *izvochtchiks* obèses et capitonnés,



Rastrelli. Le palais Stroganov (1750-1754)

engainés de la tête aux pieds dans une houppelande de couleur vert olive ou gros bleu, et conduisant à deux mains, les bras tendus, le corps en avant, leurs chevaux qui semblent courir en liberté sous l'arc frêle de la douga. Tout ce petit monde de portiers, de sergents de ville, de cochers grelottants se tasse en hiver autour des braseros qu'on allume aux carrefours.

Des Tatars, au crâne rasé, très appréciés comme garçons de restaurant parce que Mahomet leur interdit de s'enivrer, coudoient des moujiks hirsutes, moins ennemis de la vodka. Des Tcherkesses passent avec leur élégante toque d'astrakhan et leur longue *bourka* de feutre noir. C'est un extraordinaire mélange ethnique, image réduite de la diversité des races qui vivent côte à côte dans l'immense Russie.

On est frappé dans cette foule bariolée par le nombre extraordinaire des uniformes. Non seulement les officiers en activité, mais les officiers retrai-

tés, les fonctionnaires civils (tchinovniks) de toutes les administrations, les étudiants de l'Université portent l'uniforme et la large casquette russe (fourajka) à visière rabattue.

La Perspective présente d'ailleurs, comme les Boulevards parisiens entre la Madeleine et la Bastille, une extrême variété d'aspects. Elle se divise en trois sections très nettes : de l'Amirauté au pont Anitchkov, qui marquait



L'église hollandaise sur la perspective Nevski (1831).

jadis la limite de la ville — du pont Anitchkov à la gare de Moscou — et de la gare de Moscou à la laure Saint-Alexandre-Nevski.

De l'Amirauté à la Fontanka, la Perspective est un corso élégant, bordé d'églises, de palais, de magasins qui sont fréquemment en sous-sol ; elle est envahie depuis quelques années par les banques aux façades cuirassées de granit.

Dans cette section de son parcours, elle reçoit comme affluents la rue Gogol (anciennement Petite Morskaïa), la Morskaïa, la « rue de la Paix » de Pétersbourg qui relie le Palais d'Hiver au Conseil de l'Empire, puis la Koniouchennaïa (rue des Ecuries) qui conduit aux écuries impériales et au Musée des Voitures, la rue Michel qui mène au Musée Alexandre III et

enfin la longue Sadovaïa (rue des Jardins) qui part du Jardin d'Eté et dessert le quartier des marchés.

A côté de la Douma municipale, médiocre Hôtel de Ville dominé par une tour-vigie d'où l'on signale les incendies, s'étend le Gostiny Dvor que



Vallin de la Mothe. — L'église catholique Sainte-Catherine (1763).

les vieilles estampes désignent sous le nom de *Grandes Boutiques :* sorte de caravansérail analogue aux Bazars d'Orient qu'on retrouve dans toutes les villes russes. Cet énorme bâtiment à deux rangées d'arcades, conçu dans le style de Vallin de la Mothe, renferme près de 200 magasins ; il se continue le long de la Sadovaïa par les marchés Marie et Apraxine, pittoresque quartier de revendeurs où pullulent les Juifs, les fripiers tatars et les poux.

Mais ce qui donne à cette section de la Perspective son caractère, c'est le grand nombre des églises et des palais qui la bordent.

C'est à juste titre que les « philosophes » surnommaient la Perspective Nevski la *rue de la Tolérance*, tant on y voit d'églises de toutes les confessions. C'est d'abord l'église hollandaise, achevée en 1834, et portant sur son fronton cette inscription : Deo et Servatori sacrum; puis, dans la Grande rue des Écuries, l'église réformée française, l'église finlandaise et l'église suédoise. Plus loin, un peu en retrait, l'église luthérienne Saint-Pierre et Saint-Paul dresse ses deux tours carrées, ennuyeuses comme un sermon. Près de là



Veldten. L'église arménienne (1779).

s'ouvre le grand porche de l'église catholique Sainte-Catherine, bâtie en 1763 par l'architecte français Vallin de la Mothe et d'où la colonie française a été évincée peu à peu par la marée montante des Polonais[1]. Enfin, modeste et menue, la petite église arménienne, coquettement badigeonnée en blanc et bleu turquoise, laisse entrevoir son étroit portique à quatre colonnes, construit en 1779 par Veldten, aux frais de l'Arménien Lazarev.

Ces églises des cultes étrangers sont mêlées familièrement aux maisons dont elles se distinguent à peine. Chacune d'elles était entourée jadis de vastes terrains concédés par les tsars : mais, pour en tirer parti, les fabriques ont construit en bordure de la Perspective des immeubles qu'elles louent

1. Elle renferme les tombes de Stanislas Auguste Poniatowski et du général Moreau, tué à Dresde en 1813.

à des particuliers. La maison de l'église arménienne a conservé en partie sa décoration du temps de Catherine.

Aucune de ces églises catholiques ou protestantes ne peut rivaliser avec les deux fastueuses cathédrales orthodoxes de Notre-Dame de Kazan et de la Résurrection.

Sur l'emplacement occupé aujourd'hui par Notre-Dame de Kazan se trouvait au XVIIIe siècle une petite église de la Nativité de la Vierge. Paul Ier décida en 1800 de la remplacer par une cathédrale grandiose dédiée à la



Voronikhine — La colonnade de la cathédrale de Kazan.

Vierge de Kazan dont l'icone miraculeuse, une des plus vénérées de la Russie, avait été apportée de Moscou par Pierre le Grand.

La construction et la décoration de ce sanctuaire national, qui ne fut consacré qu'en 1811 sous le règne d'Alexandre Ier, furent réservées exclusivement à des artistes russes : l'architecte Voronikhine, le peintre Borovikovski, les sculpteurs Choubine et Martos.

Le résultat paradoxal de cette collaboration d'artistes russes est une œuvre purement italienne. La grande colonnade d'ordre corinthien qui se déploie en hémicycle sur la Perspective Nevski est visiblement imitée de la colonnade du Bernin à Saint-Pierre de Rome ; les trois péristyles viennent en droite ligne du Panthéon, et les portes aux vantaux de bronze sont

purement et simplement la copie des portes du Baptistère de Florence[1].

Cette compilation n'est pas toujours heureuse : ainsi la petite coupole argentée est beaucoup trop mesquine par rapport au développement de la colonnade. Il est vrai que l'œuvre de Voronikhine n'est pas telle qu'il l'avait rêvée : il avait projeté une seconde colonnade, faisant pendant à celle de la Perspective Nevski. A l'ouest, en face de l'entrée principale, il dessina une place semi-circulaire entourée d'une magnifique grille Empire,



Voronikhine. — La cathédrale de Kazan (1800-1811)

aux extrémités de laquelle devaient se dresser les statues colossales des apôtres saint Pierre et saint Paul. Cette grille, l'une des plus belles de Pétersbourg, est malheureusement dans un état de dégradation affligeant : elle est dédorée, rongée par la rouille et presque entièrement masquée par des constructions parasites[2].

L'intérieur de l'église, beaucoup mieux éclairé que Saint-Isaac, est

1. Il faut aussi tenir compte de l'influence de Cameron et du décorateur italien Gonzago avec lesquels Voronikhine avait travaillé à Pavlovsk. La grande cour en hémicycle et la colonnade intérieure de la salle italienne de Pavlovsk reparaissent à Notre-Dame de Kazan.

2. Il est question de la dégager et de dresser au centre de l'hémicycle un monument à Voronikhine ou aux armées de 1812.

d'une extrême somptuosité. La voûte en berceau de la nef est supportée par une double rangée de colonnes accouplées, en beau granit de Finlande, dont le majestueux alignement rappelle la perspective de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs. Le pavement est en mosaïque de marbre. Sur l'iconostase en argent scintillent à la clarté des cierges les icones lamées d'or et



Mendiants à la porte de la cathédrale de Kazan.

constellées de pierreries. A gauche de la « porte sainte » l'icone miraculeuse de la Vierge de Kazan, enrichie de diamants, de rubis, de saphirs, d'émeraudes et de perles, s'offre aux insatiables baisers des fidèles.

Notre-Dame de Kazan est, en même temps qu'un sanctuaire religieux, un foyer d'exaltation patriotique. C'est l'église de 1812. Comme la cathédrale du Sauveur à Moscou, elle est tout entière consacrée aux glorieux souvenirs de la « guerre nationale ». C'est là que les généraux de l'armée russe assistèrent à un service solennel avant de marcher contre Napoléon ;

c'est là qu'est enterré le feld-maréchal prince Koutousov dont la statue se dresse, avec celle de Barclay de Tolly, devant la cathédrale. Les murs sont tapissés de trophées de victoire : drapeaux et aigles impériales, clefs de villes et de forteresses prises. A un pilier est accroché le bâton de maréchal de Davout, duc d'Auerstädt, conquis pendant la retraite de Russie.

L'église plus récente de la Résurrection marque la réaction du nationalisme russe contre le classicisme gréco-romain. Ses bulbes bariolés qui se mirent



Parland. — L'église expiatoire de la Résurrection 1883-1907

dans l'eau morte du canal Catherine protestent contre la coupole d'or de Saint-Isaac qui n'est qu'une contrefaçon du Panthéon et contre la colonnade de Notre-Dame de Kazan, copie de Saint-Pierre de Rome.

Après la mort tragique d'Alexandre II, le « tsar-émancipateur », on avait d'abord songé à élever une simple chapelle commémorative sur l'emplacement même de l'attentat. Mais les dons en argent, en objets précieux affluèrent tellement qu'on décida d'élever à la mémoire de l'empereur martyr un monument plus grandiose. La première pierre de l'église expiatoire fut posée en 1883 ; elle fut consacrée vingt-trois ans après, en 1907.

Construite sur les plans de l'architecte Parland, l'église de la Résurrection

s'inspire de Vassili Blajenny de Moscou. Elle est coiffée de coupoles bulbeuses, imbriquées ou côtelées, dont le bariolage un peu cru s'atténuera sans doute avec le temps. Mais une pareille architecture sera toujours un contre-sens dans une ville qui a précisément pour caractère de ne pas ressembler à Moscou. Si russe qu'elle soit, cette église n'est pas à sa place dans le panorama de Pétersbourg ; elle trouble comme une dissonance à deux pas des nobles ordonnances classiques du Palais Michel et de la cathédrale de Kazan.

A l'entrée de l'église qui empiète sur la chaussée se dresse un baldaquin



Rossi — Le nouveau palais Michel, aujourd'hui Musée Alexandre III (1819-1825).

en marbres précieux décoré de mosaïques florentines. Sous ce dais on aperçoit un pavement de gros cailloux portant encore les traces de l'explosion de la bombe et le morceau de la balustrade du canal Catherine sur laquelle s'appuya le tsar mortellement blessé.

L'intérieur dépasse en somptuosité toutes les églises de Pétersbourg. L'iconostase en marbres italiens est surmontée d'une croix en topaze : la « porte sainte » est en argent incrusté d'émaux sur fond d'or. Les murs et les voûtes sont entièrement tapissés de mosaïques d'après les cartons de Vasnetsov et de Nesterov.

Non loin de l'église d'Alexandre II s'ouvrent, à gauche de la Perspective, la place Michel, et, un peu plus loin sur la droite, la place Alexandra. Sur la première se trouve le *Théâtre Michel*, le théâtre français de Péters-

bourg, et sur l'autre le *Théâtre Alexandra*, réservé au répertoire russe. Ces deux places ont été entièrement dessinées par le grand architecte Rossi et mettent son génie de décorateur encore plus en évidence que la place du Sénat et la place du Palais auxquelles il n'a fait que collaborer.

Le *Palais Michel*, transformé depuis 1898 en Musée d'art russe, est le dernier chef-d'œuvre du style Empire à Pétersbourg. Il a été construit par Rossi de 1819 à 1825 pour le grand-duc Michel Pavlovitch, frère de l'empereur Nicolas Ier. Jamais architecte n'a poussé plus loin l'art des préparations



Rossi — Le théâtre Alexandra 1827-1832

et la science de l'effet. La perspective habilement calculée de la rue Michel, l'uniformité des maisons de la place Michel, l'ampleur monumentale de la cour d'honneur entourée de grilles, la simplicité voulue des ailes basses qui flanquent le principal corps de bâtiment, tout contribuait à renforcer l'effet de la colonnade centrale et du grandiose escalier de parade qui forme l'axe du palais. C'était un prodigieux crescendo architectural. Pour éviter les disparates, Rossi avait tenu à dessiner lui-même toutes les pièces du somptueux mobilier Empire qui décorait les appartements [1]. C'est dans ce merveilleux décor de fêtes que la grande-duchesse Hélène Pavlovna, femme de Michel Pavlovitch, recevait l'élite intellectuelle et artistique de Pétersbourg.

1. Les épaves de ce mobilier ont été recueillies au palais de Kamenny Ostrov, chez la princesse de Saxe-Altenbourg.

On n'a pas su respecter l'intégrité de ce décor. Les maisons de la rue et de la place Michel qui formaient l'antichambre du palais se sont libérées des servitudes qui maintenaient une hiérarchie nécessaire. Le palais lui-même a été démeublé et bouleversé sans nécessité, au moment de l'installation du Musée Alexandre III. Enfin, l'aile droite a été remplacée par



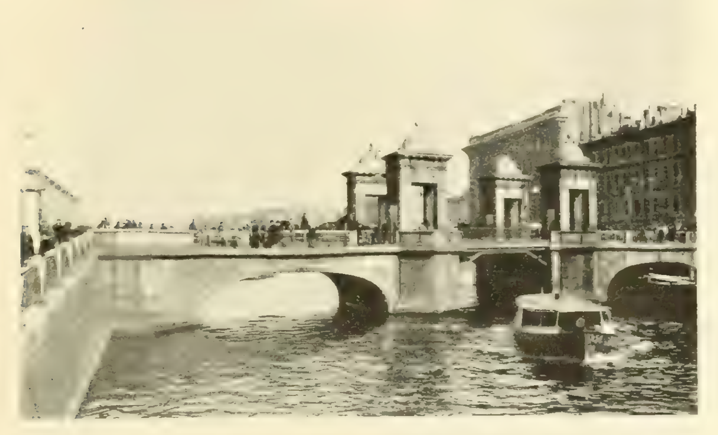
Mikéchine. Monument de Catherine II (1873)

une banale construction de l'architecte Svinine, destinée à servir de Musée ethnographique. Cette annexe déplorable rompt le bel équilibre du palais qui était une merveille de proportions et d'ordonnance.

La place Alexandra sur laquelle se dresse le monument de Catherine II par Mikéchine (1873) a été plus épargnée par le vandalisme. C'est un magnifique ensemble architectural dont toutes les parties sont subordonnées au motif central : le *Théâtre Alexandra*, ainsi nommé en l'honneur de la femme de l'empereur Nicolas Ier. La façade du théâtre est ornée d'un portique

dont la colonnade d'ordre corinthien se détache en blanc sur un fond jaune crème et dont le fronton est surmonté d'une Gloire en bronze conduisant un quadrige de chevaux ailés.

Le pavillon bas du palais Anitchkov (1818) et la bibliothèque Impériale (1828-1832) encadrent très heureusement cette majestueuse façade. Par derrière s'ouvre la perspective de la *rue du Théâtre* qui s'allonge entre les bâtiments de la Direction des Théâtres impériaux et de la Censure et aboutit à la place Tchernychev : vaste hémicycle autour duquel Rossi a



Pont Tchernychev, sur la Fontanka, construit par l'ingénieur français Perronet

groupé, en pendant aux ministères de la place du Palais, les ministères de l'Intérieur et de l'Instruction publique. Tout ce décor architectural est d'une remarquable unité.

La place Tchernychev donne sur le canal de la Fontanka qui est franchi en cet endroit par un charmant ponceau à tourelles construit, du temps de Catherine II, sur les plans de l'ingénieur français Perronet. Tous les ponts de la Fontanka étaient autrefois sur ce modèle. Les tours en granit permettaient de soulever avec des chaînes la partie centrale du pont pour le passage des bateaux.

Le *Palais Anitchkov*, qui se trouve à l'angle de la Fontauka et de la Perspective Nevski, doit son nom à la « sloboda Anitchkovskaïa », faubourg habité par une équipe d'ouvriers de la marine que commandait

le colonel Anitchkov. De même que le palais Stroganov, situé au coin de la Moïka, il a été construit par Rastrelli pour un favori d'Elisabeth, le comte Razoumovski. Catherine II en fit présent à son favori Potemkine. Ce vaste palais, qui fut la résidence préférée d'Alexandre III, est aujourd'hui habité par sa veuve, l'impératrice douairière Marie Féodorovna[1].

Le pont Anitchkov est orné de quatre groupes de dompteurs de chevaux modelés par le baron Clodt qui s'était fait une spécialité de l'étude du



Rossi — Pavillon du palais Anitchkov (1818)

cheval. Ces chevaux qui piaffent sur les culées du pont rappellent les chevaux de Marly de G. Coustou à l'entrée des Champs-Elysées. Nicolas Ier en fit faire des répliques pour le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV. Ce sont ces groupes de chevaux domptés, placés à l'entrée du Château Royal de Berlin, que la verve frondeuse des Berlinois baptisa : *Le progrès entravé* (der verhinderte Fortschritt) et *La réaction accélérée* (der beförderte Rückschritt).

1. Non loin de là, sur la Sadovaïa, se trouve le palais Vorontsov, aujourd'hui le Corps des Pages, bâti également par Rastrelli, dans le style des hôtels français du XVIIe siècle. Il renferme deux églises : une église orthodoxe dédiée à saint Jean-Baptiste et l'église catholique du Prieuré de l'Ordre de Malte ou de Saint-Jean de Jérusalem, construite en 1799, sur les plans de Quarenghi, lorsque Paul Ier devint grand maître de l'Ordre.

A partir du pont Anitchkov jusqu'à la gare de Moscou, la Perspective Nevski prend un caractère plus populaire. Elle reçoit à gauche la longue Perspective Liteïny qui va en ligne droite jusqu'au pont Alexandre et à la gare de Finlande : son nom lui vient de la fonderie de canons, qui se trouvait autrefois à son extrémité, sur le bord de la Néva. C'est le quartier général des bouquinistes.

Sur la place Znamenskaïa, devant la gare de Moscou, se dresse, depuis 1910, la statue équestre d'Alexandre III, œuvre du prince Paolo Troubetskoï.



Baron Clodt. — Dompteur de chevaux (1850). Bronze.

L'empereur — un géant — est représenté en simple uniforme d'un régiment de ligne, pesant de tout son poids sur un cheval massif. On a beaucoup raillé la lourdeur de ce monument. Mais il faut savoir gré au sculpteur d'avoir évité le caractère théâtral et conventionnel qui rend si insipides les monuments de Catherine II et de Nicolas Ier. C'est un puissant symbole de toutes les forces de compression du régime autocratique.

De la gare de Moscou à la laure de Saint-Alexandre-Nevski, la Perspective traverse un quartier misérable. Aux palais succèdent les masures ; aux appétissantes « gastronomies » où s'entassent les pyramides de fruits du Caucase et du Turkestan, des « traktirs » sordides ; les koutchera (cochers

de maître) obèses, sanglés dans leur armiak et coiffés du bonnet de velours à pans, abandonnent la chaussée boueuse aux *lomovyé* (charretiers) qui, comme les chameliers du désert, s'en vont toujours par longues files, en caravanes. Sur le trottoir, plus d'élégantes promeneuses flânant devant les magasins, mais de pauvres hères qui trompent leur faim en grignotant obstinément des graines de tournesol.

Cette avenue de misère aboutit à une place circulaire derrière laquelle



Prince Troubetskoï — Monument d'Alexandre III (1910).

s'éploie, à l'abri de ses poternes et de ses fossés, un des couvents les plus opulents de la sainte Russie : la *laure de Saint-Alexandre-Nevski*.

En 1241, le grand-prince Alexandre avait remporté en cet endroit une éclatante victoire sur les Suédois. Pierre le Grand, désireux de donner à sa nouvelle capitale la consécration d'un sanctuaire national, résolut d'y construire un grand monastère aussi vaste que ceux de Kiev et de Moscou, et il y fit transporter, en 1724, les reliques du héros de la Néva, que l'Eglise orthodoxe avait canonisé [1]. Le monastère, richement doté, devint en 1742 la résidence des archevêques ou métropolites de Pétersbourg. C'est, avec les deux célèbres laures de Kiev et de la Trinité de Saint-Serge (Troïtsa),

1. En exécution des dernières volontés de Pierre le Grand, Catherine Ire institua, le 2 mai 1725, l'Ordre de Saint-Alexandre-Nevski.

près de Moscou et la laure de Potchaev, en Volhynie, le seul couvent de l'Empire russe qui porte le titre de *lavra*.

Bien que la lavra de Saint-Alexandre, construite au XVIIIe siècle, n'ait jamais eu à soutenir de sièges comme le couvent de Troïtsa, elle a l'apparence extérieure d'une forteresse. Les dimensions de cette Bastille monastique sont énormes : elle renferme à l'abri de ses murailles et de ses fossés sept églises, l'habitation du métropolite, les cellules des moines, une Académie ecclésiastique, trois cimetières. Les bâtiments conventuels sont groupés autour d'une grande cour paisible, traversée en diagonale par des allées de bouleaux, où l'on respire l'atmosphère de quiétude et de torpeur dévote des béguinages de Bruges-la-Morte.



Schwertfeger. — Maquette de l'ancienne cathédrale de Saint-Alexandre-Nevski

Pour réaliser son dessein, Pierre le Grand s'adressa à son architecte habituel, Domenico Trezzini, qui lui soumit en 1715 un projet grandiose. Malheureusement, l'église, tournée vers la Néva, n'était pas « orientée » conformément aux prescriptions du culte orthodoxe. Il fallut abandonner ce projet, satisfaisant pour l'esthétique, mais contraire à la liturgie. L'architecte allemand Theodor Schwertfeger, nommé architecte du monastère, reporta l'entrée principale vers le nord : ce qui détruisait entièrement l'économie du plan primitif. L'église qu'il construisit de 1720 à 1732, dans un style hybride, mi-italien, mi-allemand, dut être démolie en 1755, parce qu'elle menaçait ruine, et Starov construisit à sa place la cathédrale actuelle (1776-1790), dite *cathédrale de la Trinité*, dont le style classique ne s'harmonise pas très bien avec les bâtiments de la lavra[1] dus à Pietro Antonio Trezzini fils.

La *cathédrale de la Trinité* est une église à coupole dont la façade est flanquée de deux clochers carrés. La châsse (raka) de saint Alexandre

1. Le petit Musée du couvent, réorganisé en 1911, possède les maquettes de Schwertfeger et de Starov.

Nevski, qui pèse 90 pouds (près de 1.500 k.), a été exécutée en 1752, sur l'ordre de l'impératrice Elisabeth, avec les prémices des mines de Kolyvan.

L'*église de l'Annonciation* renferme dans sa crypte les tombeaux de quelques membres de la famille de Pierre le Grand, le monument du prince Bezborodko par Rachette et la dalle funéraire du feld-maréchal



La laure Saint-Alexandre Nevski.

Souvorov avec cette épitaphe laconique : Ci-gît Souvorov (Zdês lejit Souvorov).

Les cimetières qui cernent l'entrée du couvent et l'isolent du monde extérieur sont intéressants non seulement parce qu'ils renferment des tombes d'écrivains ou d'artistes illustres : tels que Lomonosov et Dostoïevski, Tchaïkovski et Rubinstein, mais parce qu'ils constituent un véritable Musée de sculpture funéraire. Au milieu des tombes pressées du vieux cimetière Saint-Lazare, le plus ancien de Pétersbourg, on découvrira, en errant au hasard entre les bouleaux argentés, quelques œuvres charmantes de Martos, l'élégiaque de la sculpture russe, entre autres le *Monument de la princesse Kourakine*, ennobli par la grâce mélancolique d'une pleureuse.

4. — *Les quartiers du sud-ouest.*

A l'ouest de la place du Sénat, le quai de la Néva se prolonge, sous le nom de *Quai Anglais*, jusqu'à la *Nouvelle Amirauté* où l'on a transporté les docks de la Marine.

A côté de ces chantiers s'élève depuis 1910 la petite église commémo-



Stasov. — Cathédrale de la Transfiguration (Préobrajenski Sobor, 1820)

rative du *Sauveur sur les eaux* (Spas na vodakh) consacrée à la mémoire des 12.000 marins russes morts dans la guerre contre le Japon. Les architectes Peretiatkovitch et Smirnov se sont bornés à copier avec beaucoup de goût le chef-d'œuvre le plus parfait de l'architecture russe du XIIe siècle : l'église de l'Intercession de la Vierge sur la Nerl, près de Bogolioubovo, dans le gouvernement de Vladimir. La petite coupole d'or de cette charmante église, dont la façade est brodée de bas-reliefs de style roman, s'accorde bien avec la ligne sévère des quais de Pétersbourg.

Non loin des chantiers de l'Amirauté, un îlot, enfermé dans un triangle de canaux, porte le nom caractéristique de *Nouvelle Hollande*. C'est un simple entrepôt de matériaux de constructions maritimes, dont le caractère utilitaire est relevé par une arche monumentale en briques, jetée

au-dessus d'un canal. Cette arche, d'une rare beauté de proportions (1765), est attribuée à l'architecte français Vallin de la Mothe, élève de Gabriel.

Tout ce quartier, où ne s'aventurent guère les étrangers qui retombent toujours dans la grande ornière de la Perspective Nevski, est d'ailleurs, grâce à son lacis de canaux, un des plus pittoresques de Pétersbourg. Son abandon est un charme de plus. On y trouve quelques vieux hôtels aristocratiques :



La nouvelle Amirauté.

comme le palais Iousoupov sur la Moïka et le charmant palais Empire du comte Bobrinski.

En remontant le canal Krioukov, on atteint la place du Théâtre où l'Opéra voisine avec le Conservatoire de musique. Le *Théâtre Marie*, où l'on joue alternativement, avec une rare perfection, l'opéra et le ballet, est l'ancien cirque impérial. C'est le *Conservatoire* qui occupe l'emplacement de l'ancien Grand Théâtre construit sous Alexandre Ier par l'architecte français Thomas de Thomon : on y a installé au premier étage un Musée Glinka et un Musée Rubinstein.

A quelque distance, sur la place Saint-Nicolas, s'élève la curieuse cathédrale de *Saint-Nicolas des Marins* : vaste église à deux étages [1], coiffée de cinq

1. Les églises doubles sont très fréquentes en Russie, notamment à Moscou. On superpose ou on juxtapose, suivant les cas, une église chaude pour l'hiver et une église froide pour l'été.

dômes dorés, dont l'harmonieux clocher a été construit par l'architecte Savva Tchevakinski, le meilleur élève de Rastrelli, de 1756 à 1758. Ce campanile n'est pas sans analogie avec celui du couvent Smolny, que Rastrelli laissa malheureusement à l'état de projet.

Les quartiers de Moscou et de Narva qui s'étendent au delà de la Fon-



Pérétiatkovitch et Smirnov. — Église du Sauveur sur les eaux (1910).

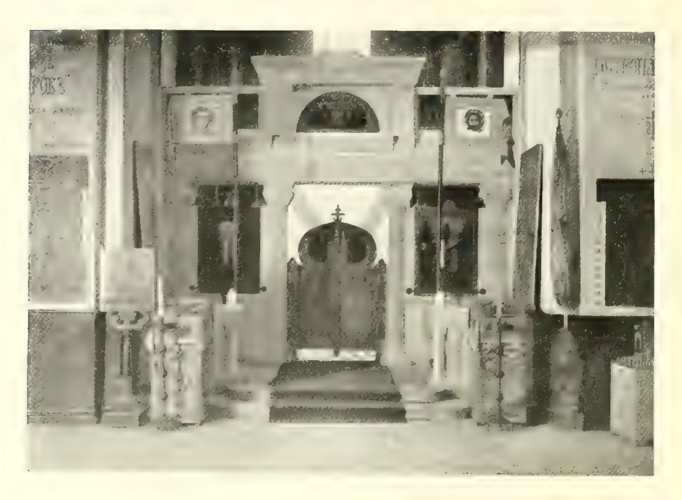
tanka, c'est-à-dire en dehors de la vieille ville [1], n'offrent naturellement pas de monuments du XVIIIe siècle. C'est un quartier essentiellement militaire, où abondent les casernes. Les rues transversales qui débouchent sur la Perspective Izmaïlovski portent le nom caractéristique de *rota* (compagnie). Bâtie sur l'emplacement d'une chapelle où, d'après la tradition, Pierre le Grand se serait marié secrètement avec Catherine Ire, la cathédrale dite *Izmaïlovski sobor* est une « église de garnison ». Elle a été construite par l'impératrice Marie, veuve de Paul Ier, sur les plans de Stasov, pour le régi-

1. Une des principales artères du quartier de Moscou porte même le nom de Perspective Zagorodny (hors la ville).

ment de la Garde Izmaïlovski (1828-1835). Ses cinq coupoles peintes en bleu clair et semées d'étoiles d'or s'aperçoivent de très loin.

Devant la cathédrale s'élève le *Monument de la guerre de Turquie* ou *de la Gloire*, érigé en souvenir de la guerre russo-turque de 1877. C'est une colonne en fonte de 27 mètres de hauteur avec 5 rangs de canons incrustés dans ses cannelures. Ce monument disgracieux et de mauvais goût rappelle fâcheusement la « Siegessaule » de Berlin.

Comme le Paris de Louis XIV et de Napoléon, la capitale de la Russie



Iconostase de l'église du Sauveur sur les eaux.

a voulu commémorer ses victoires par deux arcs de triomphe, dressés au débouché des routes de Narva et de Moscou, par où les troupes victorieuses faisaient leur entrée. Ces monuments, construits vers 1830 par l'architecte Stasov, s'inspirent servilement des arcs de triomphe en bois dessinés en 1814 par Quarenghi pour l'entrée triomphale d'Alexandre Ier.

L'arc de triomphe de Moscou, dédié aux « Victoribus Copiis Ruthenicis » après les campagnes de Perse, de Turquie et de Pologne, se compose de douze colonnes doriques en fonte supportant un entablement orné d'anges en bas-relief, tandis que l'arc de triomphe de Narva, qui commémore les victoires de la Garde Impériale de 1812 à 1814, est en granit et orné de colonnes corinthiennes. Sur la plate-forme le sculpteur Clodt a érigé une Victoire couron-

née de lauriers debout sur un char à six chevaux. Sans avoir l'héroïque ampleur de l'arc de triomphe de l'Etoile, ces portes triomphales donnent quelque noblesse aux faubourgs sordides qui forment la lisière de la capitale.

II. — Les îles du delta

Les îles sont le berceau de Pétersbourg ; elles n'en sont plus le centre vi-



Vallin de la Mothe. La Nouvelle Hollande (1765).

vant, bien que la construction des ponts de la Néva et la création de tramways électriques, en établissant des communications permanentes et rapides avec la rive gauche, soient venues depuis quelques années favoriser leur développement longtemps entravé.

Elles se divisent en deux groupes : les unes, Vassili Ostrov et le « Quartier de Pétersbourg », noyau historique de la capitale, sont presque entièrement bâties. Les autres, les îles tout court, ne sont que des parcs et des lieux de villégiature.

I. — *Vassili Ostrov.*

L'île de Vassili Ostrov est reliée au quartier de l'Amirauté par le pont Nicolas et le pont du Palais. Son nom d'île Vassili où île Basile[1] (en russe Vasilievski Ostrov) lui vient du lieutenant d'artillerie Vassili Kortchmine qui, du temps de Pierre le Grand, y commandait un bastion.



Tchevakinski. — Clocher de la cathédrale Saint-Nicolas (1756-1758).

Son plan général ressemble à celui d'une ville américaine. Elle est découpée en damier par un réseau de rues parallèles qui se composent chacune de deux « lignes ». Ces rues ne portent pas de noms : elles sont simplement numérotées. Ce réseau est coupé par trois avenues plus larges qui courent parallèlement au quai de la Néva : la Grande, la Moyenne et la Petite Perspective.

Cette régularité d'aspect date de Pierre le Grand qui voulait faire de Vassili Ostrov le centre de sa « Nouvelle Amsterdam ». Il projetait de creuser « deux canaux navigables de l'orient à l'occident et de les couper par douze plus petits ». Les « Perspectives » et les « lignes » actuelles de Vassili Ostrov ne sont pas autre chose que ces anciens canaux desséchés.

Il n'y a guère que la pointe orientale de l'île qui soit complètement bâtie. Le quartier misérable de l'ouest, qui porte le nom de *Port des Galères* (Galernaïa Gavan), parce qu'il était destiné à servir de port aux vaisseaux à rames, n'est qu'un bourbier malsain, fréquemment inondé par la Néva. Au nord, dans *Golodaï Ostrov*, s'ébauche le quartier du « Nouveau Pétersbourg », colonie de villas projetée par les architectes Lidval et Fomine.

La physionomie des rues inexorablement droites est monotone et morne.

1. On la désignait à l'origine sous le nom d'île Menchikov

Aucun luxe, aucune animation. Mais, bien qu'elle ait cessé d'être le centre administratif, cette île maussade est cependant loin d'être une île morte. Elle présente un double caractère : c'est à la fois le quartier du commerce étranger et le quartier des Écoles; la Bourse y voisine avec l'Université.

Comme le commerce d'importation est presque exclusivement entre les mains des Allemands, Vassili Ostrov est à certains égards une ville allemande



Stasov La cathédrale Izmaïlovski (1828-1835) et la colonne de la Gloire.

enclavée dans la capitale de la Russie[1]. La sloboda allemande du quartier de l'Amirauté s'est reformée dans l'île Vassili où elle a d'ailleurs complètement changé de caractère. Ce n'est plus une colonie d'ouvriers et d'artisans, comme du temps de Pierre le Grand, mais une armée de commerçants qui accapare les maisons de commission et les agences de navigation établies sur le quai, dans le voisinage de la Douane et de la Bourse.

La Bourse est l'œuvre d'un architecte français, d'un émigré, Thomas de Thomon, qui, chassé par la Révolution, vint chercher fortune à la cour de Russie. La construction de cet édifice avait été confiée par Catherine II à l'architecte italien Quarenghi, et les travaux étaient déjà très avancés

1. C'est cependant à Vassili Ostrov que se trouve de longue date l'Hôpital français qui sert de centre aux œuvres philanthropiques de la colonie.

lorsqu'Alexandre Ier, peu satisfait de ce projet qu'il jugeait trop peu monumental, fit appel au talent de Thomon.

Le plan de cette Bourse maritime est d'une simplicité classique. Sur un soubassement de granit s'érige un édifice rectangulaire entouré de qua-



Stasov (d'après le projet de Quarenghi). Arc de triomphe de Narva (1834).

rante-quatre colonnes doriques. Au-dessus de ce péristyle, deux larges baies cintrées pratiquées dans les pignons éclairent la salle centrale. Le fronton est couronné par une statue colossale de Neptune armé de son trident. La Bourse de Pétersbourg, contemporaine de la Madeleine de Paris, est l'un des chefs-d'œuvre du classicisme Empire. Hanté par le souvenir du temple de Poseidon à Pæstum, auquel il emprunte sa colonnade dorique, Thomas de Thomon prétendait restaurer l'architecture grecque dans toute sa pureté. Il est fâcheux que ce temple grec n'ait pu être réalisé

en pierre. L'indigence des matériaux n'est que faiblement palliée par une polychromie discrète qui détache sur un fond gris cendré la blancheur des colonnes.

Mais c'est faire tort à la Bourse que de la considérer isolément ; elle fait partie d'un ensemble : elle constitue le principal motif d'un « paysage architectural » presque unique en Europe. Sa colonnade dorique se détache à la pointe de Vassili Ostrov avec autant de majesté que l'abside gothique de Notre-Dame à la poupe de la Cité. Elle est flanquée à droite et à gauche de deux colonnes rostrales qui servaient jadis de phares et dont la base est ornée



Vue générale de la pointe de Vassili Ostrov.

de figures colossales. La pointe (strélka) très arrondie de l'île forme devant elle une esplanade semi-circulaire, avec des pentes douces de chaque côté pour faciliter le transport des marchandises. Le « port » ainsi aménagé par Thomon est aujourd'hui inutilisé : on n'y débarque plus de marchandises et on n'allume plus au sommet des colonnes rostrales « les fanaux qui dirigent de loin l'abord des vaisseaux ». Mais ce terre-plein est un incomparable belvédère. Accoudé aux parapets de granit, on domine le fleuve magnifique que l'éperon de l'île divise en deux bras. La pointe dorée de la cathédrale Pierre-et-Paul jaillit au-dessus des casemates de la forteresse. A droite se déploie l'admirable panorama des quais de la Néva, depuis la façade grandiose du palais d'Hiver jusqu'à la flèche de l'Amirauté et à la coupole d'or de Saint-Isaac.

Tout près de la Bourse commence ce qu'on pourrait appeler le « *Quartier latin* » de Pétersbourg, bien qu'à la différence de Paris il soit situé sur la

rive droite et non sur la rive gauche du fleuve. De nombreux établisse-



Thomas de Thomon. — La Bourse (1805-1810).

ments scientifiques et pédagogiques : l'Académie des Sciences, l'Université,



Camberlain. — Divinité fluviale.
Sculpture décorative d'une des colonnes rostrales de la Bourse (1809)

l'Académie des Beaux-Arts, l'Ecole Navale, l'Ecole des Mines se succèdent sur le quai de la Néva.

L'Académie des Sciences, dont la création avait été suggérée à Pierre

Grand par Leibnitz, n'a été fondée qu'après sa mort, en 1725, par Catherine Ire [1].

Sa riche bibliothèque est installée dans l'ancien *Cabinet de Curiosités* (Kunstkammer) de Pierre le Grand, construit par l'architecte allemand Mattarnovy. La tour centrale aujourd'hui décapitée était autrefois couronnée d'une lanterne en charpente. Sa plate-forme a été longtemps utilisée par l'Observatoire avant le transfert de celui-ci à Poulkovo.



Mattarnovy. — Bibliothèque et Salles des raretés (Kunstkammer) de l'Académie des Sciences (1718-1725), d'après une gravure de 1741.

A l'Académie des Sciences se rattachent plusieurs Musées : le *Musée de zoologie*, remarquablement organisé, où se voit le fameux mammouth conservé presque intact dans les glaces de Sibérie, — le *Musée ethnographique*, déjà trop à l'étroit malgré des agrandissements récents, — le *Musée asiatique* avec de curieuses fresques bouddhiques — et enfin, la *Galerie de Pierre le Grand*, transférée tout récemment de l'Ermitage ; elle possède le célèbre buste en cire, attribué à Rastrelli père, que Pierre le Grand avait offert au cardinal Ottoboni pour le remercier d'avoir négocié l'achat de la Vénus Taurique, les curiosités qu'il avait rapportées de ses voyages en Occident, les objets en bois ou en ivoire qu'il se plaisait à « tourner »

1. Augmentée, en 1841, de l'Académie russe (fondée elle-même en 1783), elle comprend trois sections : Physique et Mathématiques; Langue et Littérature russes; Histoire et Philologie.

lui-même : car si le tsar avait peu de goût pour « l'art », il avait la passion de tous les « arts et métiers ».

L'*Université* occupe, à côté de l'Académie des Sciences, un immense bâtiment badigeonné en rouge dont la façade s'allonge perpendiculairement à la Néva. C'est l'ancien bâtiment des douze collèges impériaux construit en 1723 par Domenico Trezzini pour centraliser, comme les « Uffizi » de Florence, tous les services administratifs. Chacun des douze collèges occupait une sorte de pavillon que son avant-corps en saillie, son fronton à volutes



L'Académie des Sciences et le bâtiment de la Bibliothèque.

et son toit escarpé détachaient nettement des voisins. En 1802 les douze collèges furent remplacés par des ministères logés chacun à part, et l'édifice, après divers avatars, fut affecté à l'Université fondée en 1819.

L'ancien palais Menchikov, dont les pilastres se détachent en blanc sur un fond rose saumon, est occupé aujourd'hui par le premier Corps des cadets. Le style de ce palais, le plus ancien de Vassili Ostrov, est purement hollandais. Il a été construit, de même qu'Oranienbaum, par l'architecte allemand Gottfried Schädel. On a essayé de restituer à l'intérieur les appartements de Menchikov ; ces petites pièces au plafond bas, tapissées de carreaux en faïence de Delft, sont très caractéristiques de l'époque pétrovienne. L'extérieur a été malheureusement très altéré. Non seulement on a supprimé les statues qui surmontaient la corniche du bâtiment cen-

tral et les couronnes princières qui sommaient les pavillons latéraux ; mais on l'a flanqué à droite et à gauche de longues ailes qui l'écrasent.

Néanmoins le palais Menchikov forme, avec l'Université et la bibliothèque de l'Académie des Sciences, un ensemble d'architecture pétrovienne unique à Pétersbourg.

Le *palais de l'Académie des Beaux-Arts*, qui est sans contredit le plus bel édifice de Vassili Ostrov, présente un tout autre caractère ; il est, comme la Bourse, l'œuvre d'un ou plutôt de deux architectes français.



Gottfried Schaedel. — Ancien palais Menchikov, aujourd'hui premier Corps des cadets (1711-1716).

Le premier projet de la création de l'Académie des Beaux-Arts remonte à Pierre le Grand. Mais ce plan ne fut repris qu'en 1757 sous le règne de sa fille Elisabeth Pétrovna. La bibliothèque de l'Académie possède les plans d'une Académie Impériale des Beaux-Arts « *projettée pour Mouscou par Jacques-François Blondel, architecte du roi à Paris* », en 1758. Lorsque, six ans plus tard, en 1764, Vallin de la Mothe fut chargé d'élever l' « Académie du Nord » à Pétersbourg, il se contenta de remanier les plans de Blondel. C'est la même ordonnance de la façade avec son soubassement subordonné au bel étage et ses trois portiques accentuant le centre et les extrémités. La façade est seulement plus allongée et la cour carrée remplacée par une cour circulaire.

Les historiens russes se sont longtemps obstinés, par patriotisme, à attribuer ce magnifique palais à l'architecte russe Kokorinov qui n'a joué que

le rôle de directeur des travaux. Les trois plans signés de Vallin de la Mothe (élévation de la façade, coupes du grand escalier et de la salle ronde) prouvent irréfutablement que l'Académie est bien son œuvre. Au reste aucun monument à Pétersbourg ne porte davantage la marque de l'art français.

A l'extrémité du quai de Vassili Ostrov, l'*Ecole des Mines* (Gorny Institout), construite de 1806 à 1811 par Voronikhine, l'architecte de Notre-Dame de Kazan, est comme un lointain rappel du leit-motiv de la Bourse de Thomas de Thomon. C'est de part et d'autre la même colonnade dorique



Vallin de la Mothe. — L'Académie des Beaux-Arts 1765

imitée de Pæstum. Douze colonnes trapues supportent une architrave ornée de triglyphes et un fronton timbré de l'aigle bicéphale aux ailes éployées. Sur les ailes très sobrement décorées court une frise modelée par Demout-Malinovski. Cette robuste simplicité est très caractéristique du style Empire.

2. — *L'île de la citadelle et le Quartier de Pétersbourg.*

Le « Quartier de Pétersbourg », situé à l'est de l'île Vassili, est le plus ancien de la ville. Il occupe un groupe d'îles baignées par la grande Néva et ses ramifications : la petite Néva et la Nevka.

Depuis qu'il est relié au quartier de l'Amirauté par le pont Troïtski, construit par la Compagnie française des Batignolles et inauguré par le président Félix Faure en 1897, sa physionomie se transforme. Les jardins maraîchers et les « datchi » en bois disparaissent de jour en jour devant les maisons de rapport à six étages.

La forteresse Pierre-et-Paul (Pétropavlovskaïa Krêpost) occupe un petit îlot séparé du Quartier de Pétersbourg par le canal du Kronwerk, ainsi appelé à cause d'un « ouvrage à couronne » qui lui servait de défense. C'est l'œuvre principale de Domenico Trezzini, le premier architecte de Pierre le Grand. On y pénètre par la *porte Saint-Pierre* (Pétrovskiïa vorota) qui était jadis surmontée d'une figure de saint Pierre en bois sculpté. Le grossier bas-relief du sculpteur allemand Konrad Osner, qui représente la chute de Simon le Magicien, provient de la porte primitive en bois.



Le pont Troïtski et la forteresse Pierre-et-Paul.

Noyau historique de Pétersbourg, la forteresse Pierre-et-Paul continue à jouer un rôle essentiel dans la vie de la capitale dont elle est en quelque sorte le Kreml. Elle serait impuissante aujourd'hui à défendre la ville contre une attaque de flottes ennemies. Mais, située en face du palais d'Hiver, elle servirait en cas d'alerte à défendre la dynastie. Ses murs abritent l'Arsenal et la Monnaie. Ses casemates servent de prison d'Etat pour les détenus politiques. Sa cathédrale est le mausolée des membres de la famille impériale. C'est à la fois la Bastille et le Saint-Denis des Romanov [1].

Sa flèche dorée est l'emblème de Pétersbourg. « La flèche de la cathédrale Pierre-et-Paul, écrit très justement M. Grabar, est pour Pétersbourg ce

1. Son canon, qui tonne tous les jours au coup de midi, scande tous les événements de la vie de Pétersbourg ; il est le héraut qui annonce les fêtes et les catastrophes : naissances de princes, reprise de la navigation, inondations de la Néva.

qu'est le campanile de Saint-Marc pour Venise, le Münster pour Strasbourg ou la tour d'Ivan Veliki pour Moscou. Supprimez-la, et toute la physionomie de la ville change du même coup. » Avec la flèche jumelle de l'Amirauté et la coupole dorée de Saint-Isaac, cette pointe hardie, jaillissant au-dessus des murs bas de la forteresse, commande le panorama de la capitale.

Trezzini, qui avait été au service du roi de Danemark avant de venir en Russie, emprunta la forme de cette flèche à la Bourse de Copenhague, cons-



Domenico Trezzini. — Porte Saint-Pierre de la forteresse Pierre-et-Paul (1711).

truite en 1610 par Hans von Steenwinkel ; et comme le Danemark était, à cette époque, une colonie artistique des Pays-Bas, c'est en définitive à l'architecture hollandaise qu'appartient le clocher de la citadelle de Pétersbourg.

C'est la première construction qui marque nettement la rupture avec les traditions nationales. Avec sa haute flèche et sa mesquine coupole, la cathédrale Pierre-et-Paul ressemble plus à une « kirka » germanique qu'à une église russe : on dirait un temple protestant consacré au culte orthodoxe.

La décoration intérieure, renouvelée après l'incendie de 1756, n'a pas un caractère plus national : elle est conçue dans le style baroque italien des églises jésuites. Une énorme iconostase en bois doré aux formes tarabiscotées s'élève jusqu'à la voûte. Au-dessus de l'autel, quatre colonnes torses supportent un baldaquin.

Si, malgré la froideur de son architecture et le mauvais goût de sa déco-

ration, la cathédrale Pierre-et-Paul laisse une impression de grandeur, c'est qu'elle est pavée de tombeaux. Le premier mausolée des tsars avait été la cathédrale Arkhangelski, à l'abri des murailles du Kreml de Moscou. Mais, depuis Pierre le Grand, tous les empereurs de la dynastie des Romanov, à l'exception de Pierre II, dorment leur dernier sommeil dans leur Bastille de Pétersbourg. A côté du grand Tsar Réformateur reposent les impératrices du XVIIIe siècle : Catherine Ire, Anna Ivanovna, Elisabeth Pétrovna, Ca-



Maison du peuple de l'Empereur Nicolas II.

therine II. Du côté nord se pressent les tombeaux de Paul Ier, d'Alexandre Ier et de Nicolas Ier. Une lampe d'or brûle nuit et jour sur le tombeau d'Alexandre II, le « Tsar libérateur », et la tombe d'Alexandre III s'orne de couronnes et de rameaux d'olivier déposés par les présidents de la République française. Tous ces tombeaux impériaux sont d'une extrême simplicité : ce sont de simples sarcophages de marbre blanc sans aucun ornement. On sait que l'Eglise orthodoxe a toujours répudié la sculpture funéraire qui lui apparaissait comme un reste d'idolâtrie.

Comme la nef trop étroite s'encombrait de tombeaux, il a fallu annexer au Saint-Denis des Romanov, réservé désormais aux tsars, un mausolée grand-ducal qui communique avec la cathédrale par une galerie.

Derrière le canal du Kronwerk s'étend en demi-cercle le *parc Alexandre*, planté sur l'emplacement d'anciennes fortifications. On y a construit en 1901 la *Maison du peuple de l'empereur Nicolas II*, vaste édifice qui comprend un restaurant de tempérance et un opéra populaire à prix réduits. Cette institution philanthropique a été fondée pour lutter contre l'alcoolisme.

La place Troïtskaïa (place de la Trinité), qui se trouve à l'est du parc, au débouché du pont Troïtski, est le plus ancien forum de Pétersbourg. La *cathé-*



Cathédrale de la Trinité (*Troïtski sobor*, 1750).

drale de la Trinité, vieille église en bois reconstruite après un incendie en 1750, rappelle le souvenir de Pierre le Grand qui venait y chanter aux offices les jours de grandes fêtes. Non loin de là, sur le quai, on voit encore la *maisonnette* (domik) de Pierre le Grand, la première maison de Pétersbourg. Cette humble et vénérable relique méritait une châsse. Catherine II fit recouvrir cette fragile maisonnette en bois d'une enveloppe protectrice en briques. La chambre de gauche a été transformée sous Nicolas Ier en *Chapelle du Sauveur* et renferme une image miraculeuse du Christ dont Pierre le Grand ne se séparait jamais. Cette image, peinte pour le tsar Alexis Mikhaïlovitch par le célèbre iconographe Ouchakov et revêtue d'une « riza » en or constellée de pierres précieuses, est perpétuellement éclairée par un buisson ardent de cierges : c'est avec la Vierge de Kazan l'icone la plus vénérée de Pétersbourg.

Si fervente qu'elle soit, la piété russe n'est jamais intolérante : à deux pas de la chapelle du Sauveur et de la cathédrale de la Trinité, les écrasant toutes les deux de la masse de sa coupole et de la hauteur de ses minarets, s'élève une gigantesque mosquée, construite aux frais des vingt millions de musulmans de l'Empire russe. L'architecte Krétchinski s'est inspiré du style des mosquées de Samarcande auxquelles il emprunte leur frais décor de faïences émaillées.

De la place Troïtskaïa jusqu'aux « îles » le Quartier de Pétersbourg est traversé dans toute sa longueur par la *Perspective Kamenno-Ostrovski*.



Rossi Palais Elaguine. Façade principale (1818-1822)

Cette grande avenue longe le lycée Alexandre qui se glorifie de compter parmi ses anciens élèves le poète Pouchkine. Il est fâcheux que l'artère la plus vivante après la Perspective Nevski, puisqu'elle mène aux îles, la seule promenade de Pétersbourg, ne soit pas plus monumentale. Cette avenue sans arbres, ourlée de trottoirs étroits, n'est pas digne d'une capitale aussi largement dessinée. Une municipalité plus avisée et plus soucieuse de continuer l'œuvre de Pierre le Grand et d'Alexandre Ier n'aurait pas hésité à donner à la « route des Iles » la magnifique ampleur de l'avenue du Bois de Boulogne.

3. *Les îles.*

Par « îles » (Ostrova), les Pétersbourgeois entendent un groupe bien défini d'îles du delta : l'île des Apothicaires (Aptékarski Ostrov), l'île Kamenny, l'île Elaguine, l'île Krestovski et l'île Pétrovski.

Les îles sont le Bois de Boulogne de Pétersbourg ; mais elles ne lui ressemblent guère. C'est moins un parc qu'un labyrinthe d'allées forestières : pas de perspectives habilement ménagées, pas de lacs ni de cascades artificielles. En outre cette sylve mal peignée est une sylve aquatique où le sol spongieux, l'air gorgé d'humidité entretiennent une végétation luxuriante. Les allées qui serpentent entre l'eau morte des étangs et l'eau vive du fleuve ramifié aboutissent à la mer toute proche. On dirait une forêt flottante, ancrée dans la vase du delta.

Il en est qui préfèrent les îles en hiver lorsque la neige paillette les branches



Rossi – Pavillon du débarcadère de l'île Elaguine.

d'arbres et que, sur le golfe de Finlande gelé, se pressent des flottilles de traîneaux à voiles ; c'est alors qu'on va la nuit en troïka entendre les chœurs des tsiganes, dont les nostalgiques mélodies ont sur les âmes mélancoliques la mystérieuse puissance d'une incantation. Mais c'est au mois de mai que les îles s'éveillent à la vie. C'est là qu'après la longue réclusion de l'hiver on va jouir du printemps tardif et soudain qui, avec un emportement sensuel, fait éclater les bourgeons. Ce renouveau coïncide avec la période des « nuits blanches ». Le soleil disparaît à peine pendant deux ou trois heures et le crépuscule se confond avec l'aube. « Sans laisser à l'ombre nocturne — le temps de voiler les cieux dorés — une aurore succède à l'autre ». C'est le moment des longues promenades aux îles. Les allées du bois voient défiler sans trêve les izvochtchiks, les « likhatchi », les automobiles qui se dirigent vers la « Pointe », rendez-vous des élégances pétersbourgeoises.

Les îles sont, en même temps qu'un lieu de promenade, une villégia-

ture d'été. « La société de Pétersbourg, écrit le prince Czartoryski dans ses *Mémoires*, passe l'été dans les maisons de campagne dispersées aux environs. Tout seigneur en a une et y transporte son luxe ; comme la belle saison y passe vite, chacun cherche à profiter du moment, de sorte que pendant quelques mois la ville est déserte. »

Les mœurs n'ont pas changé depuis 1795. Aux premiers beaux jours, après la débâcle de la Néva, c'est un exode général. De longues caravanes de charrettes chargées de meubles s'acheminent vers les villas des îles. « Ces villas en bois découpé s'ouvrent largement par de grands balcons ou des ter-



Ile Pétrovski. — Lapons conduisant un attelage de rennes

rasses. C'est là qu'on se tient dans les jours sans fin de juin et de juillet, au milieu des fleurs et des arbustes ; on y apporte les pianos, les tables, les canapés pour se donner la douceur de vivre en plein air après huit mois de réclusion en serre chaude... Dès que les jours raccourcissent et que les soirées deviennent froides, on retourne à la ville et les cottages se ferment jusqu'à l'année suivante [1]. »

Quelques-uns de ces cottages, que les Russes appellent « datchi », sont de véritables palais à l'italienne. Dans l'*île des Apothicaires*, qui doit son nom au Jardin botanique créé par Pierre le Grand pour cultiver les plantes médicinales, se trouvait la Villa Stolypine que les révolutionnaires firent sauter en 1906. *Kamenny Ostrov* possède un théâtre d'été en bois et un palais de style palladien construit en 1775 pour le tsarévitch Paul par l'architecte Bajénov.

1. Th. Gautier. *Voyage en Russie*.

Plus séduisante encore est l'*île Elaguine* qui a pris le nom de son ancien propriétaire, maréchal de la cour sous Catherine II. Les frondaisons de son parc magnifique enchâssent un charmant palais d'été de l'époque d'Alexandre Ier, type idéal du château de plaisance. C'est le premier édifice construit par Rossi à Pétersbourg (1818-1822) : l'empereur Nicolas II l'attribua comme résidence à son premier ministre Stolypine après l'attentat de l'île des Apothicaires. A l'extrémité opposée, la « pointe » (Strêlka) de l'île Elaguine, où l'on va voir le soleil se coucher dans le golfe de Finlande, offre un paysage maritime comparable au paysage fluvial qu'on découvre de la « pointe » de la Bourse.

L'île *Krestovski* (île de la croix), qui appartient tout entière au prince Bêloselski-Bêlozerski, et l'*île Pétrovski*, promenade favorite de Pierre le Grand, sont fréquentées par un public moins élégant. C'est un parc populaire, analogue au Wurstelprater de Vienne. Des Lapons viennent y camper presque tous les hivers sous des tentes de peaux afin de gagner quelques kopeks en louant pour des parties de traîneaux leurs attelages de rennes aux jambes fines.



Le déchargement du bois de bouleau.



Portique du Musée de l'Ermitage.

CHAPITRE IV

MUSÉES ET COLLECTIONS

Pétersbourg s'impose à l'admiration des étrangers non seulement par la beauté de son site et de ses monuments, mais encore par les richesses d'art qui se sont accumulées depuis deux siècles dans ses Musées et ses collections privées.

I. — Le musée de l'Ermitage

C'est Nicolas Ier qui eut l'idée de transformer l'Ermitage de Catherine, simple galerie privée, en un véritable Musée accessible au public. Il demanda à l'architecte bavarois Leo von Klenze, qui venait de construire à Munich la Glyptothèque et la Pinacothèque, les plans d'un Musée qui devait s'adosser au Vieil Ermitage. Ce *Nouvel Ermitage*, commencé en 1840, fut solennellement inauguré le 5 février 1852.

Le Musée s'ouvre non sur le quai, mais sur la rue Millionnaïa[1] par un por-

1. Ainsi nommée d'après les riches marchands allemands qui l'habitaient à l'origine.

tique monumental soutenu par dix atlantes de 6 mètres de haut en granit gris de Serdobol (en finlandais Sordavala). La façade, décorée de statues d'artistes célèbres, est conçue dans le style pseudo-grec cher au roi Louis Ier de Bavière. Par un luxueux vestibule on accède à un escalier monumental en marbre blanc dont les parois sont tapissées de marbre jaune. La décoration intérieure est fastueuse : toutes les salles sont ornées de fauteuils Empire en bois doré, de vases et de candélabres en jaspe, en malachite, en lapis lazuli. Ce luxe s'explique parce que l'Ermitage reste une dépendance du Palais Impérial ; naguère encore la Galerie de peinture s'illuminait la nuit pour les soupers ou les bals de la Cour. Mais si c'est un beau décor de fêtes, c'est un Musée mal conçu. L'éclairage, si essentiel pendant les longs hivers crépusculaires, laisse beaucoup à désirer : les plafonds vitrés sont trop hauts, et le Musée, encastré dans les constructions du Palais d'Hiver au lieu d'être entièrement isolé comme il conviendrait, ne reçoit de jour que d'un côté.



Choubine. — Buste de Catherine II.

Le rez-de-chaussée, affecté à l'*art antique et médiéval*, contient les antiquités égyptiennes et assyriennes, — les antiquités gréco-romaines : statues, bijoux de Kertch, céramique grecque, — et enfin les objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. Le premier étage est réservé à l'*art moderne :* il comprend la galerie des bijoux et des porcelaines, — les sculptures modernes, — et la galerie de tableaux.

De tous les trésors artistiques de l'Ermitage, les plus précieux sont les antiquités de Kertch et la collection de peinture hollandaise, qui ne compte pas moins de quarante Rembrandt. Nous y insisterons particulièrement.

Les antiques. — Les antiquités égyptiennes et assyriennes, peu impo

tantes, proviennent en majeure partie des collections du comte Castiglione et de l'ambassadeur turc Khalil-Bey.

L'origine de la collection de sculptures grecques et romaines remonte à



Bracelet de Koul-Oba.

Pierre le Grand qui, en 1718, acquit à Rome, après de laborieuses négociations avec le pape, la Vénus dite Taurique. Catherine II et Nicolas Ier ajou-



Diadème du tumulus d'Artioukhov

tèrent à ce premier fonds les collections Chouvalov et Démidov, et, en 1861, Alexandre II fit acheter à Rome les plus beaux marbres antiques de la célèbre Galerie Campana.

C'est en somme une collection assez pauvre, très inférieure au British Museum ou à la Glyptothèque de Munich[1]. On y voit beaucoup de répliques romaines, maladroitement restaurées, et peu d'originaux grecs. La *Vénus Taurique,* ainsi appelée parce qu'elle était autrefois conservée au Palais de Tauride, et la *Vénus de l'Ermitage,* découverte à Rome en 1859, ne sont que des copies romaines assez médiocres du type de la Vénus de Médicis.

Si l'Ermitage est pauvre en sculpture monumentale, il possède en



Collier du tumulus de la Grande Bliznitsa.

revanche les plus beaux spécimens connus de la bijouterie grecque. Les nécropoles de la Russie méridionale lui ont livré une quantité prodigieuse de parures en or appartenant à la meilleure époque de l'art grec.

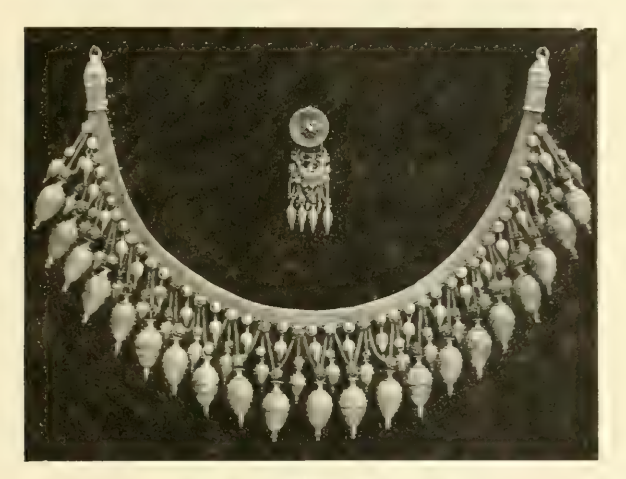
Ces objets sont connus sous le nom d'*antiquités du Bosphore cimmérien ;* on leur a réservé une place d'honneur à l'Ermitage dans une sorte de basilique à colonnes de granit qui s'appelle la *salle de Kertch.* C'est en effet de l'ancien royaume des Bosporans (la Crimée actuelle) et de leur métropole Panticapée (aujourd'hui Kertch) que provient la majeure partie de ces trésors.

Les Grecs Ioniens avaient semé de nombreuses colonies sur les côtes de

1. On peut consulter à Paris dans la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de M. J. Doucet la collection complète des photographies des Antiques de l'Ermitage.

la Mer Noire [1] : les plus célèbres étaient Olbia, ville des Borysthéniens, près de l'embouchure du Dnepr, Théodosie (Féodosia) dans la Chersonèse taurique et, sur les deux rives du Bosphore cimmérien, se faisant face, Panticapée et Phanagorie [1]. Toutes ces petites républiques s'enrichissaient, comme aujourd'hui Odessa, par le commerce du blé qu'elles exportaient en Attique ; elles importaient en échange des produits industriels, des parures en or et en argent, des vases peints, des figurines en terre cuite, des étoffes de luxe.

La quantité d'objets précieux trouvés dans les catacombes ou les tumuli



Parure trouvée dans la Russie méridionale.

funéraires (kourganes) de la Russie méridionale atteste l'opulence de ces colonies. Certaines tombes étaient de véritables musées funéraires. Les morts, vêtus d'étoffes pailletées d'or, étaient couchés dans de riches sarcophages, les hommes avec leurs armes, les femmes avec leurs parures. La tête du défunt était parfois entourée d'un bandeau ou d'une couronne en or, comme dans le tombeau d'Agamemnon à Mycènes.

Déjà les Génois, au temps de leur domination à Caffa (Théodosie), avaient fouillé le sol des anciennes colonies grecques. Mais ce n'est qu'à partir de l'occupation de la Crimée par les armées russes sous Catherine II qu'on a commencé à étudier scientifiquement les antiquités de la Russie méri-

1. Chersonèse (Korsoun), à 3 kilomètres au sud de Sébastopol, était une colonie dorienne.

dionale. En 1831, l'émigré français Dubrux explora le tumulus de Koul-Oba (Mont des Cendres), à l'ouest de Kertch. En 1854, Stephani publia le catalogue monumental des « *Antiquités du Bosphore cimmérien conservées au Musée de l'Ermitage Impérial* ». Depuis la fondation de la *Commission Impériale Archéologique* en 1834, des fouilles méthodiques et fructueuses



Parure trouvée dans la Russie méridionale.

ont été entreprises dans la vaste nécropole de Kertch, dans la presqu'île de Taman et à Olbia[1].

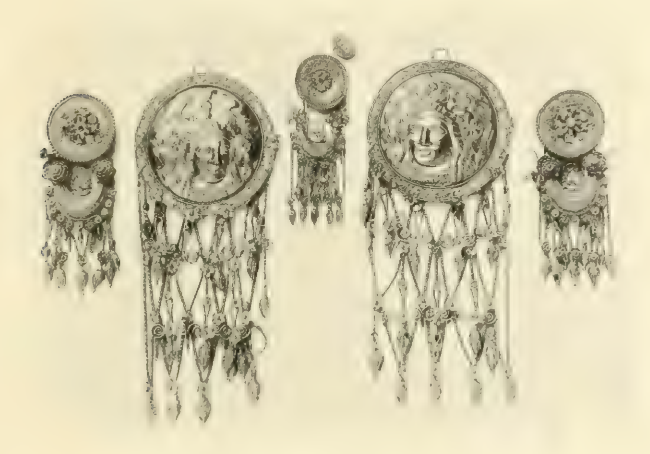
Dans cette collection unique d'antiquités grecques et scytho-sarmates, nous ne pouvons citer ici que les pièces principales d'orfèvrerie et de céramique. Il faut mettre hors de pair le diadème du kourgane d'Artioukhov, orné d'un aigle aux ailes éployées tenant dans ses serres un Eros ailé, et l'admirable collier ajouré du tumulus de la Grande Bliznitsa[2] dont les motifs sont empruntés à la vie pastorale des steppes. Le bracelet de Koul-Oba, du plus pur style attique, a ses extrémités décorées de sphinx tenant dans

1. Les collections de l'Ermitage s'enrichiront encore beaucoup du jour où la Commission se décidera à organiser des campagnes de fouilles au Caucase.

2. On appelle Bliznitsy les tombes voisines, jumelles, fréquentes dans la Russie méridionale. Le mot bliznitsa, « jumelle », est petit-russien.

leurs pattes un petit serpent enroulé. La tête de taureau du magnifique rhyton en argent découvert à Panticapée est rendue avec une admirable vérité.

Comme les colonies grecques ne se sont établies sur le Bosphore cimmérien qu'au VIe siècle avant J.-C., il est rare que les vases trouvés dans la Russie méridionale appartiennent à la classe des poteries primitives. Les plus beaux sont deux vases peints et dorés, découverts à Phanagorie, et dont les couleurs ont conservé une remarquable fraîcheur : l'un représente un Sphinx ou plu-



Parures trouvées dans la Russie méridionale.

tôt une Sphinge à tête et à poitrine de femme, l'autre un buste d'Aphrodite émergeant d'une coquille bivalve qui symbolise la mer. Les statuettes en terre cuite sont inférieures à celles de Tanagra et de Myrina.

Cet art grec du Bosphore cimmérien est un compromis curieux entre le goût hellénique et le goût barbare. Les artistes grecs étaient obligés de tenir compte du goût des Scythes et les Scythes, de leur côté, s'hellénisaient peu à peu au contact des Grecs. « De là la formation d'un art particulier au Bosphore, grec par ses procédés, souvent aussi par sa perfection, mais barbare et oriental par sa prédilection pour certains motifs et l'usage presque immodéré des métaux précieux. »

Parmi les objets exécutés pour des Scythes ou par des Scythes hellénisés, il convient de citer de magnifiques plaques de carquois ou de four-

reau en or bosselé, ornées de griffons [1] ou d'hippocampes d'un style admirable. Le curieux diadème en or battu du Trésor de Novotcherkask est décoré d'un buste de femme en améthyste, de motifs ornementaux variés et de petites pendeloques en or. Mais la pièce capitale de cette série est le magnifique vase en argent découvert dans le tumulus de Tchertomlitsk près de Nicopol. Il a la forme d'une amphore et était destiné probablement à contenir du vin ou du koumys. Sur sa panse s'enroulent des guirlandes de feuillages et de fleurs où sont nichés des ramiers sauvages. Au-dessous du col court une frise qui représente en haut relief la capture et le dressage des chevaux sauvages. Des Scythes, vêtus de caftans courts et de larges braies, s'approchent adroitement des chevaux qui paissent dans la steppe, leur lancent le lasso et leur mettent des entraves. La justesse des expressions et des mouvements est merveilleuse. L'artiste a rendu avec une vérité frappante le caractère ethnique de ces Barbares au type slave très accentué, qui portent les cheveux coupés « à la russe », comme les moujiks d'aujourd'hui.



Rhyton en argent découvert à Panticapée (Kertch).

Les antiquités de la Sibérie frappent par leur similitude avec celles de la Russie méridionale. C'est le même goût pour la somptuosité des matériaux, pour les motifs empruntés à la vie des animaux. Mais si l'Oural a eu des relations avec la Mer Noire, il a subi aussi l'influence de la Perse. Les célèbres plats en argent trouvés à Perm ont été ciselés en Perse à l'époque des Sassanides.

La riche collection de céramique grecque occupe quatre grandes salles de l'Ermitage. La pièce capitale en est la célèbre *hydrie de Cumes*, « le roi des vases », qui provient de la Collection Campana. Ce vase, de très grandes dimensions, trouvé en 1853, est recouvert d'un vernis noir, fin et brillant. Il est orné de figures en haut relief peintes et dorées qui représentent les

1. Les barbares attribuaient au griffon la vertu d'un talisman.

déesses d'Eleusis : au milieu, Déméter, assise devant un autel, s'entretient avec sa fille Kora, debout, un flambeau à la main.

Les objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. — Cette collection disparate comprend une section d'archéologie russe et orientale, —



Vase en forme de sphinge découvert à Phanagorie.

des spécimens de l'art décoratif du Moyen Age et de la Renaissance en Occident, — et le musée d'armes de l'arsenal de Tsarskoïé Sélo.

La première série se compose surtout d'ivoires byzantins, d'émaux cloisonnés de Kiev : notamment un diadème avec la représentation des saints Boris et Glèbe.

L'art industriel de l'Occident est représenté par quelques belles pièces provenant de la collection Basilevski de Paris. Notons entre autres l'*écu des Contarini*, timbré des armes de Gênes, saint Georges et le dragon, travail italien de la fin du XIVe siècle qui aurait orné la galère de l'amiral Doria ; — quelques beaux meubles français et italiens du XVe siècle (crédences, cassoni), des ivoires, des reliquaires et des monstrances ; — et

surtout une remarquable série d'émaux et de majoliques du XVIe siècle : faïences italiennes de Faenza, Gubbio, Urbino, Pesaro, Caffagiolo ; émaux limousins de Jean et Nardon Pénicaud, de P. Reymond et de P. Courteys ; plats et « rustiques figulines » de Bernard Palissy ; enfin trois exemplaires des rarissimes faïences de Saint-Porchaire ou d'Oiron [1] : une gourde, une coupe et une salière de forme triangulaire ornée de niches où se tiennent des enfants nus.



Vase représentant la naissance d'Aphrodite, découvert à Phanagorie.

La collection d'armes est loin de valoir les « Armeries » de Madrid, de Vienne et de Turin ou l'Oroujéïnaïa Palata de Moscou. On y admire cependant de magnifiques armes orientales : véritables joyaux incrustés d'émaux et de pierres précieuses offerts aux tsars par les sultans de Turquie ou les émirs vassaux de Khiva et de Boukhara.

Galerie des Objets précieux ; Galerie de l'Argenterie et des Porcelaines. — Le transfert de la Galerie de Pierre le Grand à l'Académie des Sciences a permis de remanier complètement, en 1911, les admirables collections d'orfèvrerie et de porcelaines qui occupent maintenant, au premier étage, la longue salle du Premier Ermitage, parallèle à la Galerie Romanov, et la Galerie dite des Objets précieux.

Cette collection, qui s'est enrichie en 1910 du legs du grand-duc Alexis Alexandrovitch, est relativement peu connue à l'étranger, bien qu'elle surpasse de beaucoup la célèbre « Voûte Verte » de Dresde. Elle est particulièrement précieuse pour l'étude de l'orfèvrerie française. Depuis que la Révolution a envoyé à la fonte la plupart des chefs-d'œuvre exécutés pour la Cour de France, c'est à Saint-Pétersbourg qu'il faut venir pour connaître l'art exquis des Auguste, des Germain, des Gouthière, nos grands

1. On n'en connaît guère en tout que 60 pièces, dont une à Pétersbourg dans la collection Chouvalov.

orfèvres du XVIIIe siècle. L'Ermitage est aussi riche en orfèvrerie française que l'Oroujéïnaïa Palata de Moscou en vieille argenterie allemande.

Le surtout de table en argent, connu sous le nom d'argenterie de Miatlev, est un chef-d'œuvre authentique, signé et daté, de François Thomas Germain « sculpteur du roi aux Galleries du Louvre à Paris » : il a été commandé en 1760 par l'impératrice Elisabeth Pétrovna. Le groupe central représente l'Amour et Bacchus. A droite et à gauche, deux enfants subissent l'influence de ces divinités : une fillette curieuse et troublée



Diadème du Trésor de Novotcherkask Ermitage

regarde des colombes qui se becquètent; l'autre foule aux pieds des grappes de raisin. Ces corps d'enfants, d'une grâce exquise, sont dignes de Pigalle. Les collections impériales possèdent en outre une magnifique toilette en or et six soupières dorées qui portent la marque du grand orfèvre, un surtout de table de Cl. Ballin, des candélabres et des seaux à rafraîchir en argent de R.-J. Auguste.

Les souvenirs de Marie-Antoinette présentent un vif intérêt. L'Ermitage possède deux vases magnifiques en ivoire et argent doré ciselés par Gouthière et qui ont appartenu à la reine comme le prouvent les initiales du soubassement, surmontées de couronnes royales[1].

Nous ne pouvons insister sur les menus colifichets : montres, châtelaines,

1. Le fameux paon automate en bronze, offert par Potemkine à Catherine II, n'offre qu'un intérêt de curiosité. Quand le mécanisme est mis en mouvement, le paon fait la roue, le coq chante trois fois, la chouette cligne des yeux. Ce chef-d'œuvre d'un mécanicien de Kœnigsberg est un chef-d'œuvre de mauvais goût.

tabatières, éventails, pommeaux de canne, bonbonnières, qui illustrent les mœurs du XVIIIe siècle[1]. Mais il suffit de les regarder pour s'apercevoir qu'il entre dans ces brimborions autant de goût et de virtuosité que dans ce qu'on appelle le grand art.

La collection de porcelaines n'est pas de moindre valeur. A vrai dire, elle n'a rien de systématique ; elle se compose de services commandés par les tsars ou reçus en cadeau de souverains étrangers. Elle est très riche en porcelaines de Meissen, de Vienne et de Berlin. Le service de table de l'Ordre de Saint-André est un cadeau d'Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne. Un surtout de table offert par Frédéric II à Catherine en 1772 représente l'impératrice, entourée de Turcs prisonniers, recevant l'hommage de tous les peuples de la Russie. Le magnifique service bleu de Sèvres aux initiales de Catherine, commandé en 1778, comprend plus de 700 pièces. Le fameux service de la *Grenouillère*, commandé par Catherine II pour son palais de Tchesmé, est le chef-d'œuvre du célèbre potier anglais Wedgwood. A côté des porcelaines étrangères, la fabrication nationale est représentée par des porcelaines de la manufacture impériale de Saint-Pétersbourg et de la fabrique de Gardner, fondée vers 1750 dans le gouvernement de Moscou.



Hydrie de Cumes.

Sculptures modernes. — La collection peu nombreuse de sculptures modernes des Écoles étrangères occupe la galerie pompéienne qui sert d'antichambre à la Galerie de tableaux.

1. Notons cependant une charmante tabatière en or avec des gouaches de Blarenberghe qui représentent différentes scènes relatives au mariage du grand-duc Paul avec la princesse Nathalie de Hesse-Darmstadt, et une tabatière ornée de miniatures représentant toute la dynastie des Bourbons, que Louis XVI donna sur l'échafaud à son valet de chambre Cléry.

Elle a été formée par Catherine II : aussi la sculpture française du XVIIIe siècle y tient-elle la première place.

Falconet, l'auteur du monument de Pierre le Grand, n'est plus représenté à l'Ermitage que par le beau groupe en marbre de *Pygmalion et Galathée* et une réplique assez faible de l'*Amour menaçant*. L'impératrice céda en effet au grand-duc de Weimar les trois statues de l'*Hiver*, de la *Gloire des princes* et de la *Magnificence des princes* que l'artiste avait apportées avec lui en Russie [1].



Houdon.
Statue en marbre de Diane 1780.

Si Houdon ne vint jamais en Russie, comme il l'avait projeté, il travailla beaucoup pour la Russie grâce à l'entremise de Diderot qui l'avait patronné auprès de Catherine II. C'est l'Ermitage qui a recueilli sa célèbre statue de *Diane* dont le modèle ne put être exposé au Salon parce que « le cagotisme s'y opposa ». Moins prude que le Comité d'Exposition de Paris, Catherine demanda à l'artiste d'exécuter sa statue en marbre (1780). Dans la réplique en bronze du Louvre, la figure est complètement libre, tandis que dans l'original en marbre une touffe de roseaux lui sert de point d'appui. L'élégance et la pureté de formes de cette svelte figure de chasseresse justifient l'admiration des contemporains qui se plaisaient à mettre en parallèle la Diane de Houdon et l'Apollon du Belvédère. C'est la plus parfaite expression en sculpture du style Louis XVI [2].

Catherine II aimait à s'entourer des images de ses philosophes préférés.

1. *Le monument à la gloire de la grande Catherine* appartient aujourd'hui au Musée Jacquemart-André à Paris.

2. De même que la Diane de Jean Goujon est le portrait de Diane de Poitiers, on a voulu voir dans la Diane de Houdon un portrait de la Du Barry, dont l'Ermitage possède un joli buste enguirlandé de roses sculpté par Pajou.

Houdon, admirable portraitiste, pouvait mieux que quiconque la satisfaire. Outre un buste en marbre de Voltaire « ordonné par S. M. l'Impératrice de toutes les Russies », le seul exécuté d'après nature (1778), l'Ermitage possède une réplique originale du *Voltaire assis* du foyer de la Comédie-Française (1781). Cette statue faillit être martelée par ordre de Paul I[er] qui ne pouvait souffrir « ce singe ». Le merveilleux buste en marbre de *Buffon*, qui a passé longtemps pour le portrait de d'Alembert, fut commandé à Houdon en 1781 par l'intermédiaire de Grimm ; il est très supérieur à la réplique du Louvre[1].

La Galerie de tableaux. — Pierre le Grand n'était pas indifférent à la peinture. Il engagea des pourparlers avec le Magistrat de Danzig pour l'achat du *Jugement dernier* de Memling et il collectionnait les tableaux hollandais pour son *Cabinet de Curiosités* (Kunstkammer), premier germe des Musées de Pétersbourg.

Mais c'est à Catherine II que revient l'honneur d'avoir fondé la Galerie de l'Ermitage qui lui doit plus de la moitié de ses chefs-d'œuvre. A peine était-elle montée sur le trône qu'elle se révéla grande collectionneuse. En 1763, deux ans après son avènement, elle se faisait céder par le marchand berlinois Gotzkowsky les tableaux laissés pour compte par Frédéric II dont les finances étaient obérées par la guerre de Sept ans. En 1769, elle acquérait, également en Allemagne, l'importante collection de tableaux et de dessins originaux ayant appartenu au comte Brühl, premier ministre d'Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne. C'est de cette collection que proviennent notamment deux portraits de Rembrandt et cinq paysages de J. van Ruysdaël.

La France, l'Angleterre se laissaient aussi dépouiller au profit de l'Ermitage. En 1772, par l'entremise de Diderot, son agent à Paris, Catherine achetait au prix de 440.000 livres la riche collection de M. Crozat, baron de Thiers, neveu du célèbre amateur. Cette collection enrichissait l'Ermitage de tableaux de premier ordre : le saint Georges de Raphaël, la Judith de Giorgione, les deux Danaé : celle du Titien et celle de Rembrandt, plusieurs chefs-d'œuvre de Poussin. La même année le prince Galitsyne était délégué à Paris à la vente publique du cabinet du duc de Choiseul, ministre de Louis XV ; il en revenait avec onze chefs-d'œuvre.

1. Les œuvres de Houdon sont nombreuses en Russie. A Pétersbourg, outre la série de l'Ermitage, on peut citer un buste d'Alexandre le Grand à l'Académie des Beaux-Arts, les bustes de Catherine II, de Diderot et de Voltaire dans la collection Stroganov, la Frileuse de la collection Iousoupov. A Moscou, deux monuments funéraires en marbre des princes Galitsyne.

En 1779, Catherine II réussissait à incorporer à sa Galerie les trésors d'art que lord Walpole, premier ministre de Georges II d'Angleterre, avait amassés dans sa somptueuse résidence de Houghton Hall : ce magnifique butin se composait de 13 Rubens, 12 Van Dyck, entre autres la Vierge aux perdrix et le cycle de portraits de la famille Wharton, 4 Murillo, parmi lesquels la Fuite en Egypte et l'Assomption de la Vierge.



Filippino Lippi? — L'adoration de l'Enfant Jésus (Ermitage). Legs Stroganov.

Le dernier et capital accroissement de l'Ermitage sous Catherine II fut l'acquisition de la collection entière du comte de Baudouin vendue à Paris en 1781. De cette Galerie, composée de 119 tableaux, presque tous de premier ordre, proviennent 9 Rembrandt, 4 portraits de Rubens, 4 van Dyck, 4 Téniers.

Tout en achetant des collections en bloc, Catherine II ne manquait aucune occasion d'acquérir séparément des tableaux de maîtres, soit par l'entremise de ses correspondants à Paris et à Rome, Grimm et Diderot,

Mengs et Reiffenstein, soit par l'intermédiaire de ses ministres auprès des cours étrangères. En outre elle commandait des tableaux aux artistes les plus célèbres de son temps.

Grâce à cette prodigieuse activité, la Galerie de l'Ermitage était devenue à la fin de son règne une des premières de l'Europe.

Le court règne de Paul Ier marque une période de stagnation. Mais, sous Alexandre Ier, l'essor reprend de plus belle. L'année 1814 fut, grâce à la débâcle napoléonienne, particulièrement féconde en acquisitions. L'impératrice Joséphine céda pour 940.000 francs 38 tableaux de la Malmaison, provenant pour la plupart de la galerie du landgrave de Hesse-Cassel d'où ils avaient été enlevés par les Français en 1806. Dans le nombre se trouvaient la Descente de Croix de Rembrandt, la Ferme et le Chien-loup de P. Potter, le cycle des Quatre Heures du Jour de Claude Lorrain.

La même année, Alexandre Ier acquit à Amsterdam pour 100.000 florins hollandais la collection du banquier Coesvelt qui s'était formé, à la faveur des guerres d'Espagne, une des plus riches galeries d'Europe ; cette collection a constitué le principal fonds espagnol de l'Ermitage.

L'empereur Nicolas Ier, non content de construire un nouveau Musée pour la Galerie formée par Catherine II, ne cessa de l'enrichir. En 1829 il se faisait céder par la duchesse de Saint-Leu (reine Hortense) ce qui restait de l'ancienne Galerie de la Malmaison. En 1831 il acquit 33 tableaux à la vente de Manuel Godoy, prince de la Paix, ex-ministre du roi Charles IV d'Espagne, et, en 1836, 7 tableaux de la Galerie Coesvelt, parmi lesquels la Madone d'Albe de Raphaël.

L'année 1850 fut marquée par l'acquisition des meilleurs tableaux de la Galerie Barbarigo de Venise, entre autres la Toilette de Vénus et la Madeleine du Titien, et de 30 tableaux de la collection privée du roi Guillaume II des Pays-Bas, parmi lesquels abondaient des œuvres de premier ordre : l'Annonciation de J. van Eyck, la Présentation de la Fiancée par B. van der Helst, la Flore de Luini.

Enfin, en 1852, l'Ermitage prélevait à la vente du maréchal Soult, à Paris, quelques tableaux de maîtres espagnols : le saint Laurent de Zurbaran, le saint Pierre aux Liens et la Vision de saint Antoine de Padoue de Murillo, qui complétaient à merveille le fonds espagnol de la Galerie Coesvelt.

Sous les règnes d'Alexandre II et d'Alexandre III, les accroissements furent moins importants, bien qu'on ne puisse considérer comme négligeables l'acquisition de la Madonna Connestabile de Raphaël et de la Madonna Litta attribuée à Léonard, l'achat d'une partie de la Galerie Campana à Rome et de la collection du prince Galitsyne à Moscou.

Depuis l'avènement de l'empereur Nicolas II, l'Ermitage a subi d'impor-

tantes transformations. Par suite de la création du Musée Alexandre III, consacré spécialement à l'art russe, il a pris le caractère d'un Musée réservé exclusivement aux anciennes Écoles étrangères. En même temps, tout en restant une Galerie Impériale, il devenait un véritable Musée national. L'insuffisance dérisoire de son budget ne lui permet guère de rivaliser avec



École de Léonard de Vinci. La Madonna Litta (Ermitage).

le Louvre, la National Galery ou le Musée Empereur Frédéric. Mais, sous l'habile et heureuse direction du comte Dmitri Tolstoï, il s'est enrichi non seulement grâce aux libéralités de l'empereur, mais par des legs, des donations ou des achats si avantageux que ce sont des donations déguisées.

L'achat en bloc de la Collection P. Séménov, de Pétersbourg, conclu en 1910 pour le prix très modique de 250.000 roubles, fera époque dans l'histoire de la formation du Musée. Depuis Catherine II on n'avait pas enregistré d'acquisition de cette valeur. Grâce à cet appoint, l'Ermitage devient sans contredit le premier Musée du monde pour les Écoles des Pays-Bas. Enfin,

tout récemment, en 1912, le legs généreux des comtes Paul et Grégoire Stroganov et la donation Khitrovo venaient combler de la façon la plus heureuse les lacunes des collections de l'Ermitage avec quelques œuvres charmantes des Primitifs italiens et un magnifique ensemble de portraits anglais.

Comme les collectionneurs, dont les Galeries ont formé en s'agglomérant le Musée de l'Ermitage, ne se souciaient nullement d'offrir un résumé de l'histoire de la peinture, on ne s'étonnera pas que l'Ermitage soit un Musée incomplet. Il n'y faut point chercher le caractère didactique et systématique du Musée de Berlin. Si certaines époques ou certaines Ecoles y font très bonne figure, il subsiste des lacunes regrettables. L'Ecole espagnole, l'Ecole française du XVIIe et du XVIIIe siècles sont représentées presque aussi bien qu'au Louvre ou au Prado ; la collection de Flamands et de Hollandais est sans doute la première du monde. En revanche, très peu de Quattrocentistes italiens et de Primitifs néerlandais. Même dans la riche série hollandaise, il est un peintre de premier ordre, Vermeer de Delft, qui fait complètement défaut.

Nous passerons successivement en revue les *Ecoles romanes* (italienne, espagnole, française) et les *Ecoles germaniques* (néerlandaise, allemande et anglaise) [1].

1. — *Ecoles romanes.*

Ecole italienne. — L'Ermitage n'est pas riche en Primitifs italiens du Quattrocento. Une fresque peinte par Fra Angelico pour le couvent dominicain de Fiesole, une prédelle de Sandro Botticelli qui évoque dans un paysage de ruines Laurent de Médicis et ses familiers costumés en rois mages, une *Annonciation* de Cima da Conegliano dans le fastueux décor d'un palazzo vénitien, le *triptyque de la Crucifixion* et un magnifique *saint Sébastien* de Pérugin, voilà à peu près tout ce que l'Ermitage possédait en fait de Préraphaëlites lorsque le legs Stroganov est venu lui apporter, avec un charmant tabernacle encadré par Fra Angelico d'un essaim d'anges blonds sur un fond vieil or et une seconde œuvre capitale de Cima, la grande *Descente de croix* du Couvent des Carmes de Venise, un tondo botticellesque d'une grâce légère et presque immatérielle : l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, que M. Berenson attribue à Amico di Sandro et M. de Liphart à Filippino Lippi.

1. Pour l'étude approfondie de la Galerie, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer au catalogue de Somov et au guide excellent publié par M. A. Benois (en russe).

Ces jalons un peu clairsemés nous acheminent vers Raphaël qui est représenté à l'Ermitage par trois tableaux authentiques : la *Madonna Connestabile*, le petit *saint Georges* et la *Madonna Alba*. Les deux premiers, fraîches miniatures d'un charme enfantin, sont des œuvres de jeunesse qui remontent à la période ombrienne. L'influence du Pérugin est très sensible dans le paysage limpide de la Madonna Connestabile (1503) qui ouvre le long



Luini. — Flore. (Ermitage).

cortège des Vierges de Raphaël. Le combat de saint Georges contre le dragon (1506) semble une naïve enluminure détachée d'un manuscrit de la Légende dorée ; le gentil chevalier, joli comme un page, porte au genou droit un ruban bleu et or ; Guidobaldo, duc d'Urbin, rendait ainsi un délicat hommage au roi d'Angleterre Henri VII qui lui avait octroyé l'Ordre de la Jarretière. La Madonna Alba, ainsi nommée parce qu'elle provient de la collection du duc d'Albe, appartient au commencement de la période romaine (1508) ; c'est un grand tondo d'une composition savante et déjà un peu froide. Ces originaux sont complétés par des œuvres d'atelier et des copies.

On a transporté dans la salle des petits bronzes des fresques de l'Ecole de Raphaël provenant de l'ancienne villa Mills sur le Palatin : bien qu'elles soient en mauvais état, elles donnent une idée du grand talent décoratif du peintre de la Farnésine. Une galerie construite spécialement par Quarenghi abrite les copies des Loges du Vatican exécutées vers 1770 par le peintre



Titien. — La toilette de Vénus. (Ermitage)

tyrolien Christophe Unterberger ; elles méritent d'être regardées avec attention : car elles sont les « témoins » fidèles d'une époque où les originaux étaient beaucoup moins dégradés qu'aujourd'hui.

L'Ermitage ne possède pas d'œuvre originale de Léonard de Vinci [1]. La *Madonna Litta,* ainsi appelée du nom de son ancien possesseur le comte Litta de Milan, est l'œuvre d'un de ses élèves : peut-être Boltraffio. L'expression

1. Une collection privée de Pétersbourg, celle de Mme L. Benois, possède une Madone considérée comme une œuvre de jeunesse de Léonard.

du visage de la Vierge est tout à fait léonardesque ; mais les couleurs ont subi l'injure du temps et des restaurateurs.

Personne ne soutient plus l'attribution à Léonard de la *Joconde nue* (La donna nuda) de Saint-Pétersbourg : courtisane au sourire enjôleur dont le torse nu se détache sur un fond de rochers bleuâtres. Il se peut cependant que ce portrait s'inspire d'une étude préparatoire de Léonard pour la Joconde.



Veronese. — Pietà (Ermitage).

De tous les tableaux « léonardesques » de l'Ermitage, le plus charmant est la *Flore* (ou la *Colombine*) attribuée maintenant à Luini, après avoir été revendiquée pour Melzi. C'est une gracieuse figure de jeune femme au sourire et au geste un peu figé, dont la mignardise séduit plus qu'elle ne retient.

A défaut d'œuvres originales du Corrège, l'Ermitage possède une excellente copie ancienne de la *Madonna del Latte* du Musée de Budapest.

Si le maître de Milan et le maître de Parme ne nous apparaissent à l'Ermitage que par reflets, il n'en est pas de même des maîtres vénitiens qui prolongent dans la Haute Italie le triomphe de la Renaissance. La mystérieuse *Judith* foulant aux pieds une tête coupée est une œuvre authentique de Giorgione. Titien, qui incarne la peinture vénitienne, est représenté par trois œuvres de vieillesse : la *Toilette de Vénus*, apothéose de la patricienne de Venise, la *Madeleine repentante*, belle fille aux formes pleines que la pénitence n'a pas émaciée et qui semble se repentir surtout de n'avoir pas assez aimé, et un émouvant *Saint Sébastien*. La *Danaé* au beau corps onduleux n'est qu'une réplique avec variantes de la Danaé du Musée de Naples.

La *Pietà* de Véronèse est une des perles de l'Ermitage. Le geste de l'ange qui réchauffe dans sa main fervente la main glacée du Sauveur est d'une poignante simplicité. Le corps du Christ, modelé dans des gris argentés, s'harmonise merveilleusement avec le ton lilas des draperies. Ainsi, par la profondeur du sentiment, par l'accord délicat des colorations assourdies et comme endeuillées, ce « Lamento » est une page d'un raffinement rare, presque unique dans l'œuvre plus brillant que concentré du peintre somptueux des *Noces de Cana*.

A défaut de compositions décoratives de Véronèse, un grand tableau de Tiepolo nous montre ce que devient le thème des Noces de Cana sous le pinceau du dernier peintre de génie qu'ait produit l'École vénitienne. Son *Festin de Cléopâtre*, vaste décor brossé par un prestigieux virtuose, est une variante des célèbres fresques du Palazzo Labia de Venise. L'*Arrivée de l'Ambassade française au Palais des Doges*, par Antonio Canale, est un bon spécimen de l'art plus sec des « perspectivistes » vénitiens.

Comme toutes les Galeries formées au XVIIIe siècle, l'Ermitage fait une place disproportionnée aux Eclectiques bolonais qui étaient alors à la mode et qui ont depuis lors expié cet engouement excessif par une excessive défaveur. Il s'en faut cependant que toutes les œuvres du Seicento italien soient ennuyeuses et médiocres. Si *la Vierge au milieu des cousueses* de Guido Reni est d'une joliesse un peu fade, la *Construction de l'Arche de Noé*, attribuée au Dominiquin, le *Crucifiement de saint Pierre* du Caravage et surtout l'*Enfant prodigue* de Salvator Rosa justifient encore aujourd'hui toute leur renommée. L'importance historique de ces œuvres est peut-être encore supérieure à leur valeur artistique : elles ont exercé une influence profonde sur toutes les grandes Écoles de peinture du XVIIe siècle : en Espagne, en France et jusque dans les Pays-Bas.

École espagnole. — L'École espagnole s'est développée tardivement sous l'influence de l'Italie combinée avec celle des Pays-Bas ; car les Flandres et le royaume de Naples faisaient partie de la monarchie de Charles-Quint. La collection de l'Ermitage très riche malgré ses lacunes, permet de saisir l'originalité profonde de cet art, plus grave, plus sévère et plus sincère que l'art italien.

Grâce à un don récent du général Dournovo, Theotocopuli el Greco, le



Murillo. — Le repos de la Sainte Famille (Ermitage).

premier des grands maîtres espagnols, est représenté par deux Apôtres maigres et hiératiques, d'une âpre grandeur.

L'influence de Caravage se révèle dans une série de tableaux naturalistes d'un vigoureux relief plastique, plaqués d'ombres opaques. Elle fut importée en Espagne par Ribera, qui s'exprime tout entier dans son *Martyre de saint Sébastien* (1628), et par Zurbaran, qui s'égale au plus puissant des Caravagistes espagnols dans son *saint Laurent* monumental, appuyé sur un gril gigantesque, instrument de son supplice.

De Velasquez, l'Ermitage ne possède que des tableaux de second ordre, douteux ou apocryphes : un « bodegon », œuvre de jeunesse peinte dans la

manière du Caravage, et une étude de tête pour le magnifique portrait du pape Innocent X de la Galerie Doria.

En revanche, on ne compte pas moins de 22 tableaux authentiques de Murillo : sujets religieux ou scènes de genre qui permettent de l'étudier sous tous ses aspects. Murillo est issu lui aussi du naturalisme de Caravage : mais il a subi par contrepoids l'influence émolliente de Van Dyck, comme le prouve son *Repos pendant la fuite en Egypte*, d'un coloris chaud et velouté, qu'il n'est pas sans intérêt de comparer à la *Vierge aux perdrix* du maître flamand. La sincérité brutale des naturalistes dégénère chez lui en préciosité. Dans sa *Vision de saint Antoine de Padoue*, dont il existe des répliques à Séville et à Berlin, dans son *Immaculée Conception*, qui est une variante de celle du Louvre, il combine sans grand bonheur le scrupule réaliste et l'extase mystique. Il y a moins de fadeur dans ses deux grandes compositions bibliques, l'*Echelle de Jacob* et la *Bénédiction de Jacob*, où se déroule à l'arrière-plan un paysage fauve de Sierra. Le *Jeune Garçon avec un chien*, la *Jeune Paysanne portant des fleurs et des fruits* rappellent les « muchachos » de la Pinacothèque de Munich.

De Goya, le dernier des grands peintres espagnols, l'Ermitage ne possède rien.

Ecole française. — Il n'est pas hors de France un seul Musée, sans excepter la Galerie Wallace de Londres, les collections de l'empereur d'Allemagne à Berlin et à Potsdam et le Musée de Stockholm, où l'Ecole française soit mieux représentée qu'à l'Ermitage.

A vrai dire les Primitifs manquent. On ne peut guère juger de l'art français du XVIe siècle que par un *Portrait du duc d'Alençon* attribué à François Clouet et par la belle série de « crayons » du Cabinet des Dessins. Mais les miniatures françaises de la Bibliothèque Impériale Publique permettent de remonter plus haut[1].

La collection des manuscrits français se compose de deux fonds principaux : la bibliothèque Zalouski, de Varsovie, transférée en 1795 à Pétersbourg, et la collection d'autographes et de manuscrits que Pierre Doubrovski, attaché à l'Ambassade de Russie, avait formée à Paris pendant la Révolution. Le fonds Doubrovski provient en majeure partie de la bibliothèque de l'abbaye bénédictine de Saint-Germain-des-Prés,

1. Chacun sait que la Bibliothèque impériale a hérité des bibliothèques de Diderot et de Voltaire que Catherine II avait achetées en bloc pour son Ermitage. La bibliothèque de Voltaire comprend près de 7.000 volumes parmi lesquels beaucoup d'ouvrages enrichis de notes marginales et 37 volumes de manuscrits.

enrichie aux dépens des abbayes de Corbie et de Saint-Maur-les-Fossés.

Ce fonds français n'a pas encore été inventorié et exploré méthodiquement. Nous signalerons seulement, parmi les ouvrages les plus précieux, un manuscrit des Grandes Chroniques de Saint-Denis offert à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, par Guillaume Filastre, abbé de Saint-Bertin, que M. S. Reinach attribue à Simon Marmion, « prince d'enluminure », et deux magnifiques manuscrits ayant appartenu à la reine Anne de Bretagne : les Epistres de



Claude Lorrain — Le matin (Ermitage).

saint Jérôme et les Épistres en vers français composées par les poètes royaux pour être envoyées à Louis XII pendant la Guerre d'Italie, — tous les deux probablement de la main de Bourdichon.

A partir du XVIIe siècle, l'Ermitage permet de suivre presque sans lacune l'évolution de la peinture française. Elle subit comme l'art espagnol l'influence des Bolonais, tout en gardant un sens délicat de la mesure qui fait souvent défaut à ses modèles. Ainsi le naturalisme un peu terne des frères Lenain, dont l'Ermitage possède trois tableaux qui semblent appartenir à trois mains différentes, a des qualités de sincérité qui compensent son manque d'élan et d'éclat.

Nicolas Poussin et Claude Lorrain, les deux plus grands peintres français

du XVIIe siècle, et qui tous les deux firent de Rome leur seconde patrie, sont admirablement représentés à Pétersbourg.

Le *Triomphe d'Amphitrite* (1641) de Poussin se ressent un peu trop de l'imitation des fresques de Raphaël à la Farnésine. Mais l'originalité du maître est entière dans le tableau romantique de *Tancrède et Herminie,* dont le sujet est emprunté à la *Jérusalem délivrée* du Tasse, et plus encore dans deux incomparables paysages historiques, merveilleux de plénitude et d'harmonie : *Hercule vainqueur de Cacus* et *Le cyclope Polyphème jouant de la flûte* (1648). Jamais la Campagne Romaine, où Poussin situe ses visions antiques, n'a été plus noblement stylisée.

Claude Lorrain, génie moins vaste que Poussin, s'intéresse moins aux hommes qu'à la nature. Il a peint exclusivement des paysages que, pour complaire au goût du temps, d'humbles collaborateurs, Filippo Lauri ou Jean Miel, « étoffaient » de menues figurines. L'Ermitage en possède douze qui rentrent pour la plupart dans la série classique des *Ports de mer* dont Joseph Vernet devait s'inspirer au XVIIIe siècle. Mais l'admirable cycle des *Quatre Heures du Jour* les surpasse de beaucoup par le rythme des lignes et le charme musical des coloris. Cette « suite », exécutée de 1667 à 1672, passa par la Galerie de Cassel et la Malmaison avant de devenir l'une des plus nobles parures de l'Ermitage. C'est le poème de la journée en quatre chants : le lever de l'aurore, le flamboiement de midi, l'apothéose du soleil couchant, la tombée de la nuit.

Par réaction contre la gravité solennelle de Poussin et de Claude Lorrain, contre la grandiloquence pompeuse de Lebrun, le XVIIIe siècle revient à un art moins guindé, plus gracieux et plus sensuel. L'influence des coloristes flamands et en particulier de Rubens vient faire contrepoids à l'académisme des Bolonais. C'est ce qu'on peut très bien discerner dans les œuvres de jeunesse de Watteau conservées à l'Ermitage : le *Savoyard à la marmotte*[1] et trois petites scènes de la vie militaire : les *Fatigues de la guerre,* les *Délassements de la guerre* et le *Camp volant,* peintes par l'artiste à Valenciennes. Si la *Proposition embarrassante* et la *Femme polonaise* représentent beaucoup moins bien le « peintre des fêtes galantes » que les chefs-d'œuvre de Berlin et de Potsdam, l'Ermitage possède en revanche un très bon exemplaire de la série des types de la Comédie italienne dans le *Mezzetin* mélancolique qui joue de la guitare dans un jardin.

Pater et Lancret, les « singes de Watteau », ont encanaillé les poétiques imaginations de ce génie voluptueux et amer. Mais ils évoquent à merveille

1. Une étude à la sanguine du « Savoyard » se trouve à Paris, au Petit Palais, dans la collection Dutuit.

la grâce frivole du XVIII[e] siècle. Rien de plus frais que l'*Eté* de Lancret, simple prétexte à déshabiller de jolies baigneuses, ou son *portrait de la Camargo* dansant légèrement dans un décor champêtre [1].

La *Fuite en Egypte* de Boucher (1757), un de ses rares tableaux religieux, n'est qu'un fade carton de tapisserie. La touche de Fragonard est



Photo Hanfstaengl.

Watteau. — Mezzetin (Ermitage)

plus grasse et plus savoureuse, du moins dans les *Enfants du fermier*, car dans le second Frago de l'Ermitage, le *Baiser à la dérobée*, le coloris froid et porcelainé fait déjà présager Marguerite Gérard et Boilly.

Greuze est caractéristique du XVIII[e] siècle finissant par son érotisme sentimental et par ses tendances didactiques. Il semble que ses tableaux n'aient été peints que pour être racontés. L'Ermitage possède une de

1. Il existe deux autres répliques de ce portrait dans la collection Wallace de Londres et au Musée de Nantes.

ses moralités les plus célèbres : le *Paralytique soigné par sa famille ou les fruits d'une bonne éducation* (1761). Diderot en admirait la mise en scène savante. A vrai dire, dans cette transposition en peinture d'un drame larmoyant, il y a plus de quoi ravir un « cœur sensible » qu'un œil de peintre.

Chardin a été aussi le peintre de la bourgeoisie ; mais il a eu le bon sens de ne pas faire de « peinture littéraire ». Son *Château de cartes*, son *Bénédicité*, sa *Blanchisseuse* tirent tout leur mérite de la beauté de la matière, de la probité du dessin, de la sincérité de l'observation.



Fragonard. — Le baiser à la dérobée (Ermitage).

Signalons enfin un portrait de jeune garçon que la dernière édition du catalogue de l'Ermitage attribue au grand pastelliste Perroneau et qui a peut-être été exécuté pendant le séjour que l'artiste fit à Pétersbourg en 1781.

2. — *Écoles germaniques.*

L'art germanique, qui se distingue de l'art latin en ce qu'il a toujours été plus sensible à la recherche de l'expression qu'à la beauté de la forme,

est très inégalement représenté dans les collections de l'Ermitage. Les Primitifs néerlandais et l'École allemande des XVe et XVIe siècles ne mettent en ligne qu'un très petit nombre d'œuvres tandis que la série des peintres flamands et hollandais du XVIIe siècle est d'une incomparable richesse.

Primitifs néerlandais. — Ruinée par la guerre de Cent ans, la France, qui avait été le grand foyer de l'art gothique, passe au XVe siècle le flambeau à la Bourgogne et aux Flandres.



Jan Van Eyck. — L'Annonciation (Ermitage).

L'Ermitage a la bonne fortune de posséder une des œuvres les plus parfaites de cet art flamand primitif : une petite *Annonciation* de Jan van Eyck, volet d'un retable peint probablement pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon. On ne se lasse pas d'admirer la perfection avec laquelle sont rendus tous les détails : les orfrois de la chape en brocart d'or de l'ange annonciateur, la robe bleu d'outremer de la Vierge, la perspective de la nef romane qui se creuse derrière les personnages. C'est un art encore tout proche de la miniature et qui triomphe surtout dans la nature morte : le sourire figé de l'ange, le visage confit de la Vierge dénotent une certaine gaucherie archaïque.

On a longtemps discuté pour savoir si l'original du *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, exécuté par Roger de la Pasture pour la Guilde des peintres bruxellois, devait être cherché à Pétersbourg ou à Munich ; il semble bien que le tableau de l'Ermitage soit le véritable original[1].

Le fameux triptyque de *la Guérison de l'aveugle* (1531) par Lucas de Leyde est, après l'*Annonciation* de Jan van Eyck, le tableau le plus précieux de cette série. A vrai dire son principal mérite est sa rareté, car la composition

1. Un troisième exemplaire de ce tableau se trouve chez le comte Wilczek à Vienne.

encombrée de détails superflus, l'expression caricaturale des figures, la crudité du coloris trahissent le graveur égaré dans la peinture. L'influence de la Renaissance italienne est déjà très sensible dans l'ordonnance générale.

Au XVIe siècle, l'art des Pays-Bas est dénaturé par l'italianisme envahissant : il acquiert une facture plus large, mais au détriment de ce réalisme scrupuleux qui faisait sa force. L'*Adoration des Mages*, attribuée à Lambert Lombard, représente bien cet art de transition qui prépare le terrain pour l'apparition de Rubens.



Ambrosius Holbein. Portrait de jeune homme 1515 (Ermitage).

École allemande.

L'École allemande du XVe et du XVIe siècle n'est en réalité qu'une dépendance de l'art des Pays-Bas. Elle dérive de Roger de la Pasture et présage la venue de Rembrandt. C'est la Hollande qui va créer au XVIIe siècle l'art bourgeois et protestant auquel aspirait l'Allemagne de la Réforme et que la guerre de Trente ans l'a empêchée de réaliser.

L'Ermitage ne possède pas un seul tableau des trois grands maîtres de l'École allemande : Dürer, Grünewald et Holbein. En revanche, Lucas Cranach est assez bien représenté, comme peintre de nu par sa *Vénus* de 1509 dont le corps anguleux ressort sur un fond noir uni, — comme peintre de Madones par la *Vierge au pommier* et la *Vierge à la treille* qui se détachent sur de frais paysages.

A défaut du grand Holbein, l'Ermitage offre un charmant portrait de jeune homme dans un encadrement Renaissance attribué à son frère Ambroise. Il possède aussi quelques petits paysages arcadiens d'Adam Elsheimer dont l'influence fut si grande sur Claude Lorrain et indirectement sur Rembrandt.

École flamande. — La séparation politique et religieuse de la Flandre restée catholique et espagnole tandis que la Hollande se convertit au protestantisme et conquiert son indépendance, provoque au XVIIe siècle une scission dans l'art des Pays-Bas. L'École flamande, qui voisine avec la France et demeure sous l'influence du catholicisme romain, forme un trait d'union entre l'art latin et l'art germanique.



Rubens. L'hommage à Cérès (Ermitage

Elle s'incarne dans Rubens. L'Ermitage, qui est presque aussi riche en œuvres de sa main que la Pinacothèque de Munich et le Musée de Vienne, permet de l'étudier sous tous ses aspects : comme peintre de sujets religieux, de sujets mythologiques et allégoriques, de portraits et de paysages.

Trop rhéteur à notre goût dans ses tableaux religieux peints pour les Jésuites d'Anvers, il est plus éloquent et plus sincère dans ses tableaux mythologiques. Sa petite *Bacchanale,* où l'on voit deux ægipans accrochés goulûment aux mamelles d'une faunesse, est un poème d'ivresse charnelle et de bestiale volupté.

L'Ermitage a la bonne fortune de posséder un grand nombre d'esquisses décoratives de Rubens, brossées les unes pour l'entrée triomphale du cardinal infant don Fernando à Anvers en 1635, les autres pour la Galerie du Luxembourg de Marie de Médicis ou pour le palais de Whitehall de Jacques Ier. Ces improvisations pleines de verve sont très supérieures aux grandes décorations achevées qui sentent le travail d'atelier. On ne peut s'empêcher de regarder ces esquisses avec une sensualité gourmande, tant la touche en est savoureuse, le coloris chaud et doré, la pâte croustillante. Tel de ces

tableautins, comme l'*Hommage à Cérès,* est peut-être la meilleure peinture de tout l'Ermitage.

Même dans le portrait et dans le paysage, Rubens reste avant tout un décorateur. Il se peut que Van Dyck ait collaboré au portrait officiel et pompeux de sa première femme, Isabelle Brandt, engoncée dans un corsage de brocart d'or. Mais on peut être assuré qu'il n'y a pas un coup de pinceau qui ne soit de lui dans l'image si séduisante de sa seconde femme, Hélène Fourment. On sent qu'il a peint *con amore* le portrait de cette jeune femme qu'il aimait comme une maîtresse et qu'il ne se lassait pas de représenter sous tous les aspects, dans tous les costumes, parfois même presque nue comme dans la *Femme à la pelisse* du Musée de Vienne. La petite idole aux yeux d'enfant nous apparaît ici debout, vêtue d'une robe de soie noire largement décolletée, qui dégage le cou et les beaux seins offerts comme des fruits ; sa main droite joue avec un éventail en plumes d'autruche. Le coloris est d'une fraîcheur et d'une limpidité admirables.



Rubens. - Portrait de sa seconde femme Hélène Fourment (Ermitage).

Ses rares paysages montrent la souplesse de son génie. L'Ermitage en possède deux, l'*Arc-en-ciel* et les *Voituriers,* l'un calme et reposant, l'autre sombre et tragique.

Si Jordaens est un Rubens plus plébéien, Van Dyck apparaît au contraire comme un Rubens plus aristocrate et plus affiné. Ses tableaux religieux, dont le plus célèbre est la *Vierge aux perdrix,* sont gâtés par une sentimentalité affectée. Son vrai domaine est le portrait. M. Rooses veut que le célèbre *Portrait de famille,* où l'on croyait reconnaître autrefois la famille du peintre Snyders, soit le chef-d'œuvre de Corneille de Vos. De même, le charmant

Portrait du jeune prince Guillaume III d'Orange doit être restitué à un de ses imitateurs obscurs, Hanneman. Mais même en éliminant ces deux œuvres célèbres, la part de Van Dyck reste assez belle à l'Ermitage. A défaut de portraits de la période génoise, on y voit une magnifique série de portraits anglais qui évoquent la cour raffinée de Charles Ier. Rien n'égale la dignité



Van Dyck? -- Portrait de famille (Ermitage).

royale de ses portraits de Charles Ier et d'Henriette d'Angleterre ou la distinction aristocratique du jeune lord Wharton, éphèbe imberbe et dédaigneux, qui tient sa houlette de berger d'opéra (en 1632 les pastorales étaient très à la mode) avec la tranquille majesté d'un prince porte-sceptre.

De tous les peintres de genre de l'École flamande, le plus populaire, sinon le plus génial, est David Téniers ; il est surabondamment représenté à l'Ermitage par 38 tableaux, plus fades que les magots de Brouwer, mais peints dans une gamme de tons clairs et dorés, d'une jolie transparence. Les plus célèbres sont le *Corps de garde* (1642) et un grand tableau de cor-

poration, le *Défilé des Arquebusiers d'Anvers* (1643), qui est unique dans son œuvre.

Snyders s'est spécialisé dans la nature morte ; mais ses « natures mortes » où s'amoncellent comme pour un festin gargantuesque d'appétissantes victuailles, gibier, poissons, légumes et fruits, sont débordantes de vie.

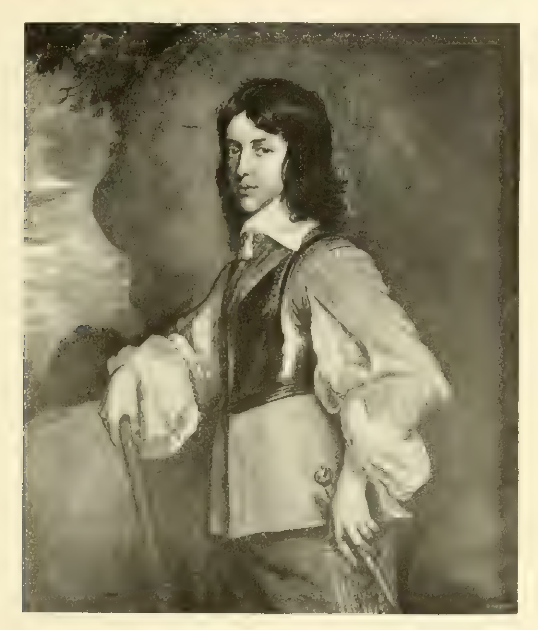


Van Dyck. — Portrait de lord Philippe Wharton (1632) (Ermitage)

École hollandaise. — L'École hollandaise se différencie profondément de l'École flamande ; elle crée un art bourgeois et protestant dont le réalisme un peu terre à terre, la gravité terne s'opposent à l'exubérante rhétorique et à la sensualité débridée de l'art flamand.

Le réalisme se développe en Hollande, comme en France et en Espagne, sous l'influence des Bolonais. Le plus connu des Caravagistes hollandais est Gérard Honthorst. Parmi les « Prérembranesques », il faut faire une place à part aux disciples d'Elsheimer : claristes comme le peintre arcadien Cornelis Pœlenburgh dont l'Ermitage possède l'œuvre capitale, le *Repos*

de la Sainte Famille, ou brunistes comme Pieter Lastman ; car ils ont été les précurseurs directs du plus grand des peintres germaniques. C'est d'eux que Rembrandt apprend le principe du ménagement de la lumière, sa concentration sur l'objet principal du tableau et la dégradation progressive qui produit le clair-obscur.



Hanneman. — Portrait du prince Guillaume III d'Orange (Ermitage).

La Galerie de l'Ermitage se prête admirablement à une étude approfondie de Rembrandt. Il y est représenté par plus de 40 tableaux (le Louvre n'en a que 22) qui permettent de le suivre à travers toutes les étapes de son développement et dans tous les genres, sauf toutefois dans le paysage. La magnifique collection d'eaux-fortes, léguée par Rovinski, est exposée dans des vitrines à côté des tableaux ; de sorte qu'on peut à chaque instant confronter le peintre avec le graveur.

On distingue dans sa vie et dans son évolution quatre périodes : la période de Leyde jusqu'à son établissement à Amsterdam (1627-1632) ;

la période de Saskia (1632-1642) ; la période d'Hendrikje Stoffels, sa seconde femme (1642-1661) ; et enfin sa vieillesse misérable et solitaire (1661-1669).

Les premiers tableaux de Rembrandt sont des œuvres timides, menues, dont la facture lisse et le ton froid rappellent la manière de Honthorst et de Lastman. Cette phase n'est rappelée à l'Ermitage que par un petit tableau octogonal, peint vers 1628 avec une minutie un peu sèche, qui représente un vieillard



Rembrandt. Portrait d'un savant (1631) (Ermitage).

— le père de Rembrandt — avec un hausse-col d'acier et une toque à plumes. Le *Portrait d'un savant*, daté de 1631, marque un énorme progrès : le coloris est déjà plus chaud, et ce portrait de grandeur naturelle, modelé en pleine lumière, pourrait prendre place sans disparate dans le groupe de la *Leçon d'Anatomie*.

En 1632, Rembrandt émigre à Amsterdam, et deux ans plus tard il épousait Saskia que nous voyons figurer dès lors dans un grand nombre de ses tableaux. Nous reconnaissons ses traits dans la *Flore* (1634). Rembrandt s'est plu à la déguiser, suivant la mode du temps, en bergère de pastorale couronnée de fleurs des champs, une houlette fleurie à la main.

La *Danaé* (1636) est l'apothéose de Saskia. C'est avec la Bethsabée du Louvre, qui éternise la beauté ancillaire d'Hendrikje, le plus beau nu de l'œuvre de Rembrandt. Le peintre a modelé amoureusement le corps mince et brun de sa jeune femme sur laquelle, mari prodigue, il se plaisait à faire tomber une pluie d'or. Le coloris chaud et doré est une merveille.



Rembrandt. — Flore (1634) (Ermitage).

M. Bode a contesté avec raison l'appellation traditionnelle de ce tableau qui, d'après lui, ne représenterait pas Danaé, mais Sarah, fille de Raguel, attendant son jeune époux Tobie.

Dans les tableaux religieux de cette époque, la *Descente de croix* (1634), le *Sacrifice d'Abraham* (1635), *Abraham visité par trois anges*, la *Parabole des travailleurs de la vigne* (1637), Rembrandt se révèle le continuateur du Caravage et d'Elsheimer ; mais il leur est supérieur dans l'art de grouper les personnages, de répartir la lumière et surtout par la profondeur du sentiment. Le geste de l'apôtre qui presse contre lui le corps du Sauveur

détaché de la croix ou du patriarche Abraham couvrant de sa main le visage d'Isaac est d'une vérité émouvante. De 1642 date le ravissant petit tableau, chatoyant comme une gemme, de la *Réconciliation de David et d'Absalon*. David reçoit dans ses bras son fils Absalon qui cache en sanglotant son visage. Cette scène est comme la première pensée du *Retour de l'enfant prodigue*,



Rembrandt. — La fille de Raguel attendant Tobie (Tableau connu sous le nom de Danaé) (1636) (Ermitage).

A cette période appartient encore le magnifique portrait du soi-disant Jean Sobieski (1637). Cette dénomination fantaisiste est erronée : car Sobieski était d'une quarantaine d'années plus jeune que l'original du tableau. Il se peut que ce grand seigneur polonais, coiffé d'un haut bonnet de fourrure, soit tout simplement un modèle affublé par Rembrandt d'un costume oriental.

A partir de la perte douloureuse de Saskia, qui meurt en 1642, c'est Hendrikje Stoffels qui prend la première place dans la vie et l'œuvre de Rembrandt. Elle était entrée chez lui comme servante et s'occupait avec un

dévouement maternel de l'éducation du petit Titus. L'admirable *Sainte Famille* de 1645 est, comme tant d'autres œuvres de Rembrandt, une confession intime, une page d'autobiographie. La Vierge a les traits d'Hendrikje. Ce pauvre ménage de menuisier, c'est le ménage de Rembrandt. Mais l'humble



Rembrandt. — Portrait d'un grand seigneur polonais (1637) (Ermitage).

idylle bourgeoise est divinisée par le geste de tendresse de la mère penchée sur le berceau, et par la magie d'un clair-obscur à la fois transparent et mystérieux où plane un essaim d'angelots.

Ruiné par sa passion de collectionneur, délaissé par la mode, Rembrandt ne recevait presque plus de commandes. Il fait alors le portrait de son fils Titus, de son frère Adrian van Rhyn, de la vieille mère d'Hendrikje qu'il représente avec une Bible sur les genoux. Les portraits de vieillards de

l'Ermitage représentent presque tous des rabbins avec lesquels Rembrandt s'était lié dans le quartier juif où il vivait retiré.

En 1661, il perd Hendrikje ; son fils unique Titus meurt en 1668. Ses collections sont vendues à l'encan. Vieux, malade, misérable, il trouve encore la force de peindre des chefs-d'œuvre. Malgré l'assombrissement progressif du



Rembrandt. — Réconciliation de David et d'Absalon (1642) (Ermitage).

coloris, ses tableaux de vieillesse, loin d'accuser sa décadence, sont encore supérieurs aux œuvres de sa maturité. C'est l'époque des Syndics d'Amsterdam, du Portrait de famille de Brunswick et enfin de l'*Enfant Prodigue* de l'Ermitage, son dernier tableau peut-être [1] et l'un de ses plus sublimes chefs-d'œuvre. Au premier abord, cette grande toile crépusculaire, presque monochrome, semble peinte avec de la boue : mais il en émane une telle lumière spirituelle qu'elle éclipse les tableaux religieux les plus magnifiques.

1. Michel et Bode le placent en 1669, année de la mort de l'artiste.

Rien de plus humain que le geste tâtonnant du père aveugle qui reprend possession de son fils. Ce n'est pas une simple illustration de la parabole évangélique ; c'est la confession d'une grande âme meurtrie. Peut-être le vieillard qui avait gaspillé sa fortune se sentait-il, à la veille de sa mort, comme un fils prodigue qui met tout son espoir dans la bonté d'un Père



Rembrandt. La Sainte Famille 1645 Ermitage

indulgent à toutes les erreurs, pitoyable à toutes les souffrances. Comme les Apôtres de Dürer, ce tableau est le testament suprême d'un grand artiste et d'un grand cœur.

La Hollande a produit un très grand nombre de beaux peintres ; mais chez aucun d'entre eux on ne retrouve la profondeur et l'émotion de Rembrandt. Gérard Dou, qui avait été à Leyde son camarade d'atelier, semble un Rembrandt atrophié ; la *Marchande de harengs* est un bon spécimen de manière méticuleuse et sans envergure. Ses élèves banalisent son œuvre. Les mieux doués, Karel Fabritius et Aert van Gelder, sont malheureusement

les moins bien représentés à l'Ermitage qui possède en revanche de beaux portraits de Govaert Flinck, de Ferdinand Bol, de Gerbrandt van Eckhout et de Nicolas Maes.

Si l'on excepte l'œuvre de Rembrandt, la peinture hollandaise, rebelle à tous les élans d'imagination et de cœur, est essentiellement un *portrait de la Hollande :* portrait des hommes, portrait de la nature.



Photo Hanfstaengl

Rembrandt. — Portrait de vieille femme (1654) (Ermitage).

A défaut des grands tableaux de corporation qu'on ne peut voir qu'à Haarlem, l'Ermitage expose quatre portraits de Frans Hals ; aucun d'entre eux n'est daté. Mais il est visible que le portrait d'officier jovial, peint dans une gamme claire, est très antérieur aux trois autres qui sont plus sombres, plus monochromes sans être moins vivants.

L'admirable *Présentation de la nouvelle mariée* (1667), chef-d'œuvre de B. van der Helst, et le *Portrait de famille* d'Abraham van den Tempel évoquent magnifiquement la riche bourgeoisie hollandaise.

Les peintres de genre peuvent se diviser en deux catégories selon qu'ils

fréquentent les salons ou les cabarets. Parmi les représentants du genre mondain, il faut distinguer Terborch. L'Ermitage possède l'un de ses chefs-d'œuvre, le *Verre de limonade*, remarquable par l'expression vivante et spirituelle des figures, et la perfection du détail. Metsu et Frans Mieris sont



Rembrandt. — Le retour de l'enfant prodigue (1668) (Ermitage).

excellemment représentés ; l'un par un charmant tableau d'un ton argenté, le *Malade*, l'autre par le célèbre *Déjeuner d'huîtres* (1659).

Les peintres de tabagies sont encore plus nombreux en Hollande que les peintres de bonne compagnie. Des dix tableaux de Jan Steen, Frans Hals en miniature, le meilleur est celui qui représente un paysan avec une femme qui dort affalée sur une table. 15 toiles d'Adrien van Ostade permettent de suivre pas à pas ses progrès dans l'étude du clair-obscur.

Dans la foule innombrable des peintres qui ont fait le portrait de la nature hollandaise, il faut distinguer entre les paysagistes purs et les paysagistes

spécialisés : animaliers, marinistes, peintres d'architectures et de nature morte.

Chez les premiers paysagistes hollandais, par exemple chez les frères Both qui peignent des paysages ensoleillés aux lointains transparents, l'influence de Rembrandt se combine avec celle de Claude Lorrain. Mêmes tendances chez Berchem dont l'Ermitage possède 16 tableaux, chez Weenix, Karel Dujardin et Adam Pynacker.

A côté de ces Hollandais « italianisés » qui ne s'exaltent que devant les paysages étrangers, d'autres, comme Jan van Goyen, Aert van der Neer et Salomon Ruysdaël, découvrent la beauté simple et familière de leur propre pays. Les 9 tableaux de van Goyen à l'Ermitage appartiennent tous à sa période de maturité : dans *les Bords de la Meuse à Dordrecht* (1643) ou la *Plage de Scheveningen*, il apparaît comme le peintre par excellence des beaux ciels mouvants. Les paysages d'hiver d'Aert van der Neer, éclairés par la lune, ont un caractère désespéré, presque tragique.

Le grand classique du paysage hollandais, Jacob Ruysdaël, est très bien représenté à l'Ermitage. *Le Marais*, beaucoup plus caractéristique que les cascades de Norvège peintes dans la manière d'Everdingen, est une de ses œuvres les plus sévères : une malédiction semble peser sur ces chênes centenaires aux branches noueuses qui trempent leurs racines déchaussées dans l'eau putride d'un étang fleuri de nénuphars [1].

La Hollande est un pays de prairies au bord de la mer. Parmi les paysagistes spécialisés, les plus nombreux sont donc tout naturellement animaliers et marinistes.

Si J. Ruysdaël rappelle Poussin, Albert Cuyp est le Claude Lorrain hollandais ; il peint de vastes paysages inondés de lumière, des couchers de soleil sur des fleuves tranquilles (les *Bords de la Meuse*, les *Vaches à l'abreuvoir*).

Le défaut de Paul Potter, le plus populaire des animaliers hollandais, est une application laborieuse et pédantesque, défaut de jeunesse dont il se serait sans doute libéré si la mort trop prompte ne l'avait enlevé à vingt-neuf ans. L'Ermitage possède de lui un tableau étrange, un peu enfantin, exécuté sans doute pour un chasseur, qui représente en plusieurs petits compartiments la *Vie du chasseur* et sa mise en jugement par le tribunal des animaux. La *Ferme* ou la *Vache qui pisse* (1649) n'est qu'une collection d'études d'animaux, assez maladroitement juxtaposées. Ce tableau célèbre avait été commandé par la veuve du stathouder Frédéric Henri ; mais,

1. Grâce au legs Stroganov, Hobbema qui manquait à l'Ermitage sera représenté par un petit paysage sylvestre.

choquée de l'inconvenance du ruminant qui s'oublie au beau milieu du tableau, elle le retourna à l'artiste. Le *Chien-loup* (1650) est une consciencieuse et monumentale étude d'animal isolé dans le genre du *Taureau* de La Haye.

Philippe Wouwerman s'était spécialisé dans l'étude du cheval qu'il a peint avec une grande perfection. L'Ermitage ne possède pas moins de 53 tableaux de ce virtuose très bien doué qui gâta son talent par de trop faciles improvisations : les plus célèbres sont la *Course au chat* et les *Dunes à Haarlem*.



B. van der Helst. — Présentation de la fiancée (1647) (Ermitage).

Aux peintres de marine les amateurs hollandais demandaient moins le portrait de la mer que le portrait des vaisseaux. C'est pour satisfaire à ces exigences que les marinistes, S. de Vlieger, Backuyzen, Willem van de Velde, étudient avec tant de soin la construction et le gréement des navires.

Emmanuel de Witte, le mieux doué de ces peintres d'architectures qui nous ont laissé l'image fidèle des rues, des canaux, des églises de Hollande, s'est surpassé dans l'*Intérieur de l'Oude Kerk de Delft*, un des meilleurs tableaux de l'Ermitage.

La collection Séménov (pron. Semionof), récemment acquise par l'Ermitage [1], se compose exclusivement de tableaux des Écoles flamande et hollan-

1. Le propriétaire s'est réservé l'usufruit de cette collection qui ne sera installée à l'Ermitage qu'après sa mort.

daise ; c'est, après la Galerie Liechtenstein de Vienne, la collection privée la plus riche en tableaux de ces deux Écoles. Mais ce qui rend cette acquisition infiniment précieuse pour l'Ermitage, c'est que cette collection a été formée dans le dessein arrêté de lui servir de complément. Si la Galerie Impériale est riche en chefs-d'œuvre des grands maîtres hollandais, elle était relativement pauvre en tableaux de maîtres moins connus. La collection Semenov, qui contient peu d'œuvres des grands maîtres, lui apporte l'appoint de quantité de petits maîtres rares et peu connus. Elle renferme 617 œuvres originales de près de 400 maîtres dont 235 n'étaient pas représentés à l'Ermitage.

Si l'on excepte une grande toile de Rubens, le *Portrait du cardinal-infant don Fernando,* frère du roi Philippe IV, peint à Anvers en 1635, l'École flamande n'est pas représentée par des œuvres de premier ordre. En revanche l'École hollandaise est là tout entière.

Parmi les peintres prérembranesques, il faut citer d'excellents tableaux — diurnes et nocturnes — de Gérard Honthorst auquel sa prédilection pour les effets d'éclairage dans la nuit avait valu le surnom de Gherardo della Notte ; dans le groupe des élèves d'Elsheimer, une *Annonciation* de Pieter Lastman, le maître de Rembrandt, et un curieux tableau de Klaas Moyaert, *Moïse défendant son fils contre un ange chargé de tuer les enfants incirconcis* (1639). A défaut de Frans Hals, on trouve la série complète de ses élèves : un *Concert de chambre* (1623) de son frère Dirk Hals, une magnifique nature morte, *Homards, huîtres et fruits* (1640) de son fils Frans Hals le jeune.

Rembrandt n'est représenté que par une petite étude de tête d'homme assez insignifiante. Mais tous ses élèves figurent dans la collection : Gérard Dou avec une *Dentelière endormie*, Govaert Flinck avec *Bethsabée méditant sa réponse à la lettre de David* (1659), Ferdinand Bol avec *Le patriarche Juda donnant un gage à Thamar,* Eckhout avec la *Mort de Thisbé,* B. Fabritius avec le *Repos pendant la Fuite en Egypte,* N. Maes avec 3 tableaux qui jalonnent trois phases différentes de sa carrière artistique : un *Jeune garçon à la fenêtre* qui est peut-être le fils de Rembrandt, un *Portrait de Jan de Witt,* grand pensionnaire de Hollande, et un *Portrait d'homme* en perruque, vêtu d'une robe de chambre de soie bleue, qui ressemble déjà plus à un Rigaud qu'à un Rembrandt.

Nulle part mieux que dans la collection Semenov on ne peut se rendre compte de l'extraordinaire fourmillement de peintres de talent contemporains ou successeurs de Rembrandt. Portraitistes, peintres de genre, paysagistes, animaliers, marinistes, peintres d'architectures et de nature morte, tous apportent leur contribution à cette description de la Hollande, la plus

minutieuse qu'un peuple ait jamais laissée de lui-même. Laissons de côté les témoignages qui n'ont qu'un intérêt documentaire pour ne retenir que ceux qui ont une signification artistique. Arrêtons-nous par exemple devant les deux autoportraits de B. van der Helst : l'un de 1649, le *Peintre peignant le portrait de sa femme*, d'un modelé tout à fait rembranesque, l'autre de 1662, plus clair et plus lumineux, qui représente l'artiste à l'âge de cinquante ans. La collection Semenov s'enorgueillit à juste titre de posséder le



Phot. [illegible]

Abraham van Tempel. — Portrait de famille. Ermitage.

chef-d'œuvre d'Abraham van Tempel : le *Portrait de la veuve de l'amiral van Baalen*, debout au milieu d'un jardin orné de statues (1670) ; c'est un des portraits féminins les plus séduisants de l'École hollandaise.

Jan Steen, le plus grand des humoristes hollandais, est représenté par un tableau tout à fait exceptionnel, ne fût-ce que par ses dimensions : c'est une *Joyeuse Compagnie* composée de onze personnages parmi lesquels on reconnaît la femme du peintre et le peintre lui-même agenouillé devant un tonneau de bière. Cette tumultueuse fête de famille est débordante de vie.

Dans la série des paysagistes nationaux, signalons 5 tableaux de Jan van Goyen qui, au lieu d'appartenir comme ceux de l'Ermitage à une même

période, présentent l'histoire de son développement depuis 1631 jusqu'à 1657 : la *Cabane avec des paysans* (1632) remonte à la période de Leyde ; le tableau de 1639, qui représente l'*artiste en train de peindre la plage de Scheveningen,* est une de ses œuvres capitales. Citons en outre, pour nous borner à l'essentiel, un poétique *Bord de rivière* de Salomon Ruysdaël, d'un ton clair et argenté, — un *Paysage boisé avec des animaux,* véritable chef-d'œuvre de Jacob Ruysdaël le jeune, — un *Paysage avec cabane et ruisseau* de Cornelis Gerritsz Decker, « un des plus beaux et des plus vigoureux paysages de l'École hollandaise à Pétersbourg », — et enfin un petit *Paysage d'hiver* d'Aert van der Neer qui est un bijou.

Parmi les animaliers, il nous faut au moins mentionner un Wouwerman hors ligne, d'un coloris brun et chaud, représentant un *Cavalier se renseignant sur la route à prendre,* et un lumineux paysage de Ludolf de Jonghe, la *Halte des chasseurs* (1665).

Signalons, pour finir, un très beau tableau du peintre d'architectures Emmanuel de Witte : une *Villa italienne,* datée de 1669.

Ainsi complété par l'apport de la collection Semenov, l'Ermitage offre désormais pour l'étude de l'École hollandaise un ensemble absolument unique en Europe, tant par le nombre que par la qualité des documents. Pétersbourg l'emporte à cet égard même sur Amsterdam [1].

Le Cabinet des Dessins. — Cette description de l'Ermitage serait incomplète si nous ne disions un mot du Cabinet des Dessins installé au rez-de-chaussée du Musée. C'est une collection très riche d'environ 12.000 pièces dont le noyau est formé par le Cabinet des Dessins du comte Brühl acquis en même temps que sa Galerie par ordre de l'impératrice Catherine II (1769).

Les maîtres français y prédominent. La série des crayons français du XVIe et du XVIIe siècle qui comprend un portrait de Charles IX par François Clouet, un portrait du poète Ronsard attribué à Benjamin Foulon, un beau portrait de femme signé David Dumonstier, plusieurs crayons de Lagneau, n'est pas indigne de la célèbre collection des crayons de Chantilly. Le graveur Callot est représenté par plus de 1.000 dessins dont ses plus récents biographes ne semblent pas soupçonner l'existence. Parmi les maîtres du

1. L'Ecole anglaise n'était représentée à l'Ermitage que par un nombre infime de tableaux. Mais au *Portrait du comte Vorontsov,* par Romney, et à une allégorie de Reynolds, commandée par Catherine II, *Hercule étouffant les serpents,* le legs Khitrovo vient d'ajouter sept magnifiques portraits de Gainsborough, Ræburn, Hoppner, Opie, etc.

XVIII[e] siècle, il faut signaler des sanguines de Boucher et une admirable gouache de G. de Saint-Aubin représentant Armide dans l'ancienne Salle de l'Opéra.

Les dessins d'architecture présentent un intérêt de premier ordre : l'Ermitage possède en particulier plusieurs portefeuilles de dessins de Clérisseau (vues de Rome, dessins d'édifices et de monuments antiques), achetés par Catherine II grâce à l'intermédiaire de Grimm [1].

II. — L'Académie des Beaux-Arts.

La Galerie de l'Académie des Beaux-Arts est un musée disparate consacré à la fois à la peinture ancienne et à la peinture moderne, à l'art russe et à l'art étranger. Mais c'est avant tout un Musée d'art français.

Cette prépondérance de l'art français n'a rien qui puisse surprendre si l'on songe que l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, construite par un architecte français, s'est modelée sur l'Académie de peinture de Paris. Les premiers professeurs de l'Académie, l'architecte Vallin de la Mothe, le sculpteur Nicolas Gillet, les peintres Le Lorrain et Lagrenée l'aîné étaient tous français.

Le fonds français du Musée se compose de deux éléments : 1° les collections anciennes de l'Académie qui comprennent surtout des œuvres d'artistes ayant professé à l'Académie ou ayant travaillé en Russie ; 2° la donation du comte Kouchélev dont la Galerie était consacrée en grande partie à l'École française de la première moitié du XIX[e] siècle.

Les œuvres de l'ancien fonds sont très intéressantes tant au point de vue de l'expansion de l'art français en Russie que de la formation de l'art russe à partir de Pierre le Grand. C'est en effet Pierre le Grand qui orienta le premier l'art russe vers des modèles français. Il avait rapporté de son voyage en France, en 1717, quatre magnifiques tentures d'après des cartons de Jouvenet qui lui avaient été offertes par Louis XV en souvenir de sa visite à la manufacture des Gobelins. Ces tapisseries, admirablement conservées, mais malheureusement fort mal éclairées, ornent aujourd'hui une des rotondes de l'Académie. Son portraitiste attitré était un peintre médiocre du nom de Louis Caravaque, le premier peintre français de la cour de Russie. A partir du règne de sa fille Elisabeth, les peintres français affluent à Saint-Pétersbourg. De Le Lorrain, il ne reste que trois panneaux décoratifs de forme ovale représentant les *Jeux des Amours*. Mais on peut juger de l'enseignement français à l'Académie par trois compositions de Lagrenée l'aîné, le

1. Un traité sur la théorie de la peinture de Léonard de Vinci, manuscrit italien du XVII[e] siècle, est enrichi de dessins de Poussin lavés à l'encre de Chine.

Jugement de Pâris, Loth et ses filles et la *Charité romaine,* ou encore par un grand tableau de Mosnier représentant l'*Atelier de l'Artiste* (1796).

Les pièces les plus précieuses de cette collection, dont l'intérêt est surtout historique, sont une grande décoration de Boucher et la série de dessins originaux de Greuze conservée à la Bibliothèque. Boucher avait été nommé associé libre de l'Académie. En 1767, il chargea son ami, le sculpteur Falconet, d'offrir de sa part un panneau brossé avec une extrême légèreté de main qui représente *Pygmalion en extase devant la statue de Galathée :* c'est un des chefs-d'œuvre de la peinture décorative du XVIII[e] siècle [1].

Quant aux dessins de Greuze, ils ont été rapportés par Paul I[er], alors tsarévitch, de son voyage à Paris en 1782. Ce portefeuille de plus de 100 dessins à la sanguine est extrêmement précieux à consulter pour qui veut surprendre la « première pensée » et l'élaboration des tableaux de Greuze.

La sculpture française du XVIII[e] siècle est représentée à l'Académie par plusieurs bustes de Nicolas Gillet qui y fut, pendant vingt ans, professeur de sculpture, par deux plâtres originaux de Falconet et la tête colossale de Pierre le Grand, modelée par Marie-Anne Collot. Le charmant bas-relief funéraire de Pajou, *Minerve casquée,* figure dans le portrait de Betski par Roslin. L'Académie possède également un beau *Buste d'Alexandre le Grand* par Houdon.

La *Galerie Kouchélev,* léguée à l'Académie en 1862 par le comte Nicolas Kouchélev-Bezborodko, est avec la Galerie Trétiakov de Moscou la seule Galerie publique en Russie possédant des tableaux de maîtres étrangers du XIX[e] siècle. Cette collection assez mêlée contient quelques toiles historiques ou anecdotiques des Écoles belge et allemande ; mais elle est consacrée en majeure partie à l'École française de la première moitié du XIX[e] siècle. Elle permet d'étudier les grands Romantiques, les paysagistes de 1830 et toute une série de petits maîtres oubliés : peintres de genre ou d'anecdotes qu'on ne rencontre plus guère aujourd'hui que dans les Musées de province français.

Delacroix, si rare à l'étranger, est représenté par deux petites toiles d'un coloris éclatant inspirées par son voyage au Maroc : la *Chasse au lion* (1854) et un *Arabe sellant son cheval* (1855). Ingres ne figurait pas dans la collection Kouchélev ; mais l'Académie a recueilli la *Vierge à l'hostie* entre saint Alexandre et saint Nicolas, patrons de la Russie, qui avait été commandée au peintre par Nicolas I[er].

Il serait fastidieux d'énumérer tous les paysages de l'École de Barbizon, choisis avec un goût très sûr par le comte Kouchélev. Bornons-nous à mentionner deux études de Corot, un *Marché en Normandie* de Th. Rousseau

1. Cette toile a échappé aux recherches de MM. André Michel et de Nolhac qui n'en font mention ni l'un ni l'autre dans leurs monographies sur Boucher.

qui rappelle les grands paysagistes hollandais, une toute petite toile de Millet, les *Ramasseuses de bois mort*, si monumentale de conception et de style qu'elle prend une grandeur de fresque, d'excellents paysages de Dupré, de Daubigny et de Diaz, des bœufs de Troyon et des moutons de Ch. Jacque. La *petite Baigneuse* (1849) de Couture est une *étude* exquise de ce maître injustement déprécié qui s'est égaré dans la peinture d'histoire. Cette revue de la peinture française s'arrête à peu près à 1860. Le terme de la collection est marqué par le *Bretteur* de Meissonier (1857) et une



Boucher. — Pygmalion et Galathée. Académie des Beaux-Arts.

sobre et délicate marine de Ziem, *Trois voiles sur la mer*, très supérieure à ses feux d'artifice vénitiens.

A côté de cette section d'art moderne, la Galerie Kouchélev renferme également quelques toiles de maîtres flamands et hollandais du XVII[e] siècle parmi lesquelles on admirera surtout un truculent chef-d'œuvre de Jordaens, *Le roi boit*, et deux beaux « pendants » ensoleillés de Weenix, le *Passage d'un gué* et le *Port de mer*.

Nous ne dirons rien des tableaux de peintres russes répartis dans les galeries circulaires qui donnent sur la cour intérieure, pour la raison qu'il n'y a pas un seul de ces artistes qui ne soit mieux représenté au Musée Alexandre III. Il faut excepter toutefois les sculpteurs formés par Gillet, Choubine, Kozlovski, Chtchédrine, et les architectes dont l'Académie conserve

les maquettes. L'admirable modèle du couvent Smolny par Rastrelli, les maquettes de la cathédrale de Kazan par Voronikhine, de la cathédrale Saint-Isaac par Rinaldi et Ricard de Montferrand, de la Bourse par Thomas de Thomon sont de précieux documents pour l'histoire monumentale de Pétersbourg.

III. — Le Musée Alexandre III.

Le Musée Alexandre III, consacré exclusivement à l'art russe, est de fondation beaucoup plus récente que l'Ermitage et que l'Académie des Beaux-



Musée Alexandre III

Arts. Il n'a été inauguré qu'en 1898 par l'empereur Nicolas II, en exécution du vœu de son père Alexandre III qui rêvait déjà de l'installer dans le Palais Michel.

C'est avec la Galerie Trétiakov de Moscou, fondée quelques années auparavant, en 1892, le seul musée de Russie qui permette d'étudier dans son ensemble l'art national. Mais il ne donne pas malheureusement une idée très exacte de son évolution. Il a été formé un peu au hasard avec des œuvres prélevées dans les collections de l'Ermitage et de l'Académie ou dans les palais impériaux. Il est à la fois trop riche et trop pauvre, en ce sens qu'il est encombré d'œuvres médiocres ou d'esquisses sommaires qui sont indignes d'un musée et que les plus grands artistes russes du XVIIIe et du XIXe siècle, Lévitski, A. Ivanov, Vroubel, y sont insuffisamment représentés.

Si l'« académisme » importé par Le Lorrain et Lagrenée n'a donné en Russie que de médiocres résultats, l'influence plus féconde des portraitistes français et anglais a fait surgir, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, toute une pléiade de grands portraitistes russes. Les mieux doués sont Rokotov, qui semble avoir subi particulièrement l'influence anglaise, Lévitski et Borovikovski. Lévitski est mieux représenté au Palais de Peterhof qu'au Musée Alexandre III. Mais le talent plus sentimental et plus féminin de Borovikovski est bien caractérisé par les portraits de la princesse Bagration, de la princesse Gagarine, d'un prince persan en robe lilas (1796), et par une petite toile d'une amusante familiarité qui évoque Catherine II vieillie, en bonnet à ruches et en robe de chambre, se promenant avec sa levrette favorite dans son parc de Tsarskoïé Sélo ; cette Catherine « bonne femme » offre un piquant contraste avec les grands portraits officiels où Lévitski et Lampi ont représenté, le globe et le sceptre en main, S. M. l'Impératrice de toutes les Russies.



Vénétsianov. — Les tireuses de cartes (Musée Alexandre III)

La tradition des grands portraitistes russes se perpétue, au commencement du XIXe siècle, avec Oreste Adamovitch Kiprenski qui, dans son autoportrait, dans le portrait de Davydov en uniforme de colonel des husards, et surtout dans l'excellent portrait de son père, atteste, à défaut d'une originalité profonde, une remarquable virtuosité.

Le comte Tolstoï a eu l'heureuse idée de réserver une salle aux artistes étrangers, tels que Caravaque, Rotari, Lampi, Mme Vigée-Lebrun, le pastelliste Voille, les peintres de batailles et de parades Ladurner et Krüger.

qui se succédèrent à Pétersbourg depuis Pierre le Grand jusqu'à Nicolas Ier.

L'évolution de la peinture russe est parallèle à celle de la peinture française qui, pendant tout le XIXe siècle, a donné le ton à l'Europe entière. Elle passe par une phase romantique et une phase réaliste qui provoque sur le tard un retour aux traditions nationales.

Bien que le romantisme représente une réaction contre les excès du classicisme davidien, l'académisme romantique n'est pas moins conventionnel que l'académisme pseudo-classique. Cette tendance est représentée en Russie par Karl Pavlovitch Brullov, issu d'une famille de huguenots français émigrés après la Révocation de l'Édit de Nantes dont le vrai nom était Brulleau. Son grand tableau *Le Dernier jour de Pompéi*, peint à Naples en 1828, a eu la même fortune éclatante et éphémère que les « grandes machines » historiques du Français Delaroche, du Belge Gallait et de l'Allemand Piloty. Ce ciel sombre, rayé d'éclairs fulgurants, ces temples qui s'écroulent, ces habitants qui s'enfuient épouvantés sous la pluie de cendres vomie par le Vésuve en éruption forment un tableau trop théâtral à notre gré ; mais c'était l'idéal de la « grande peinture » aux environs de 1830. Brullov nous séduit davantage dans des œuvres moins ambitieuses et moins guindées comme la charmante toile inachevée qui représente une promenade en barque sous le couvert de grands arbres.

Un autre étranger russifié, Bruni, né à Milan en 1799, exagère encore les défauts de Brullov dans son tableau froid et théâtral de l'*Erection du Serpent d'airain* (1838). Cette École se survit avec le Polonais Sémiradski, représenté au Musée Alexandre III par une de ses œuvres les plus populaires la *Toilette de Phryné* (1872) qui, nue au bord de la mer bleue, reçoit, nouvelle Aphrodite, l'hommage dû à sa beauté.

L'art russe n'a produit en somme qu'un vrai Romantique, Alexandre Ivanov, qui vécut à Rome avec Brullov et Bruni. Par ses tendances, il se rapproche de la petite chapelle d'artistes allemands connus sous le sobriquet de Nazaréens ; mais il les dépasse tous par la profondeur du sentiment et par ses dons de peintre. Malheureusement il n'est représenté au Musée Alexandre III que par une toile assez médiocre, *l'Apparition du Christ à la Madeleine* (1835), où il semble encore empêtré dans l'académisme bolonais. C'est au Musée Roumiantsov de Moscou qu'il faut aller chercher ses deux œuvres capitales, l'*Apparition du Christ au peuple* et la série d'aquarelles, d'un modernisme si surprenant, conçue pour une illustration de la Bible.

Avec Nicolas Gay, qui était, comme Brullov, d'origine française, le réalisme pénètre dans la peinture religieuse. La *Sainte Cène* (1863), tableau mélodramatique, proche de Munkaczy, est très caractéristique de sa manière.

Les vrais précurseurs du réalisme en Russie ont été deux peintres de genre de la première moitié du XIXe siècle : Vénétsianov, qui s'applique avec gaucherie, mais en toute sincérité, à peindre des scènes rustiques (*L'aire*, *Paysanne sur une meule*) ou des scènes de genre *(les Tireuses de cartes)*, et Fédotov, qui s'apparente par son don d'observation caricaturale aux petits maîtres hollandais Jan Steen et Cornelis Troost et plus encore à Hogarth dont il a certainement subi l'influence. Son humour n'épargne pas plus le mar-



Fedotov. — La demande en mariage (Musée Alexandre III).

chand moscovite que le tchinovnik pétersbourgeois. Le Musée Alexandre III possède une réplique de son tableau le plus célèbre dont l'original appartient au Musée Roumiantsov de Moscou, *la Demande en mariage du major*. Le prétendant est à la porte et retrousse son irrésistible moustache en attendant qu'on le présente à sa future, fille d'un riche marchand de l'Apraxine Dvor. Son coup de sonnette a mis toute la maison en émoi. Pendant que la « marieuse » empressée fait patienter le major, le marchand à longue barbe et à grandes bottes endosse fiévreusement son caftan, et la mère endimanchée endoctrine la fiancée. Cette composition, peinte avec verve, fourmille de traits de mœurs spirituellement observés.

Le danger de cette peinture de genre, c'est que la littérature finisse par trop empiéter sur la peinture et que la technique soit sacrifiée au sujet. L'École russe n'y a pas échappé. La *Société des Expositions ambulantes* (Pérédvijniki), qui s'est constituée vers 1870 pour répandre le goût de l'art, n'a réussi qu'à corrompre le goût du public en l'habituant à ne voir dans un tableau qu'une anecdote peinte. Le seul artiste de ce groupe pour qui la peinture soit un but et non un procédé d'illustration est Ilia Efimovitch Rêpine : réaliste vigoureux, parfois même brutal, qu'on peut étudier au Musée Alexandre comme peintre d'histoire et comme portraitiste. Son portrait du compositeur Borodine (1888), adossé à une colonne de la salle de concerts du Cercle de la Noblesse, son effigie célèbre de Tolstoï nu-pieds, en blouse blanche de moujik, peinte d'après une étude faite à Iasnaïa Poliana, enfin la série plus récente des études de portraits de membres du Conseil de l'Empire (1901 montrent les multiples ressources de son talent. Le plus célèbre de ses tableaux d'histoire, dont il existe une réplique à la Galerie Trétiakov, représente les *Cosaques Zaporogues* envoyant une réponse ironique au sultan qui les sommait de payer tribut (1886). Des cosaques aux moustaches pendantes, aux torses nus, aux trognes enluminées, entourent la table devant laquelle est assis un scribe malingre aux yeux fatigués d'oiseau de nuit et tous s'esclaffent à gorge déployée en écoutant la lecture de l'impertinente missive. La gaîté bruyante de ces soudards de la steppe est rendue avec une savoureuse truculence.

Ce tableau marque le retour de la peinture d'histoire aux sujets nationaux, pour lesquels les Romantiques n'avaient montré que du dédain. Le réveil du sentiment national, plus tardif en Russie que partout ailleurs, se manifeste avec force à partir de 1880 dans toutes les branches de l'art. Cette volonté de créer un art « qui sente la vieille Russie » va renouveler à la fois la peinture d'histoire, la peinture religieuse et le paysage.

Au lieu de peindre le *Dernier Jour de Pompéi* ou l'*Erection du Serpent d'airain*, Sourikov évoque la rude épopée de la *Conquête de la Sibérie* par Ermak qui, à la tête de ses Cosaques, force le passage de l'Irtych bourbeux défendu par des nuées de Tatars. Riabouchkine lance en avant une horde pittoresque de moujiks moscovites, vêtus de caftans et de sarafanes bariolés. Apollinaire Vasnétsov reconstitue le décor du vieux Moscou. Roehrich, élève de Cormon, remonte jusqu'à la Russie préhistorique et, dans ses *Prophètes de malheur*, rassemble un colloque sinistre de corbeaux sur les grèves désertes de la mer des Varègues.

Même tendance dans la peinture religieuse. Victor Vasnétsov revient aux schèmes hiératiques de l'art byzantin dans ses fresques et ses cartons

de mosaïques. Nestérov, le peintre mystique des *laures*, glorifie avec une suavité toute franciscaine le bienheureux saint Serge, ou déroule la lente procession des nonnes au visage de cire qui cheminent dévotement, un cierge à la main, à l'ombre des bouleaux pâles et frêles comme elles *(la Prise de voile)*.

Enfin, après les « vedute » de la Campagne Romaine ou du golfe de Naples, nous voyons apparaître le paysage spécifiquement russe dans l'œuvre d'Isaac



Répine. — Réponse des Cosaques Zaporogues au sultan Mohamed IV (Musée Alexandre III).

Lévitane (1861-1900). Ce Juif maladif et délicat a rendu avec une sensibilité exquise, à la Cazin, la tristesse des steppes mornes, la solitude des étangs glauques, la poignante mélancolie des automnes et des crépuscules.

Le Musée Alexandre III ne donne que des indications fragmentaires sur les tendances de l'art russe contemporain. Vroubel, le génial visionnaire mort prématurément en 1909, n'est représenté que par un médiocre panneau décoratif (Venise) et le portrait à l'aquarelle de sa femme en costume de théâtre. Même l'École proprement pétersbourgeoise n'a pas au Musée Alexandre III la place qui lui revient de droit. Il est vrai que ce groupe est moins riche en peintres qu'en illustrateurs et en décorateurs de théâtre et que, pour le faire connaître, il faudrait créer un Musée du livre et de la carte postale, de

maquettes et de costumes d'opéra. Néanmoins il est regrettable que, sauf quelques variations sur le Parc de Versailles, le musée Alexandre III ne contienne presque rien d'A. Benois qui, en sa double qualité de peintre et de critique, joue un rôle prépondérant dans la vie artistique de Pétersbourg.

Les récentes acquisitions faites par le comte Tolstoï laissent espérer que ces lacunes ne tarderont pas à être comblées. En quelques mois, le Musée s'est enrichi de quelques œuvres maîtresses du grand portraitiste Sérov : portraits de son père, de la princesse Orlov et de la danseuse Ida Rubinstein dont la nudité maigre a l'élégance fine d'un lévrier. Il a acquis en outre : une spirituelle *Arlequinade* de Constantin Somov, qui sait si joliment évoquer les grâces fanées du XVIII[e] siècle ; de Golovine, un portrait stylisé de Chaliapine dans le rôle de Boris Godounov ainsi que des esquisses de décors du don Juan de Molière.

Il nous reste un mot à dire de la sculpture russe qui, plus fortement même que la peinture, a subi l'influence française. Rastrelli père, l'auteur de la statue équestre de Pierre le Grand devant le Château Saint-Michel, accuse encore mieux son réalisme dans la statue en bronze de l'impératrice Anna Ivanovna, énorme commère mafflue qui entraîne dans le sillage de sa robe ballonnée un négrillon en turban portant le globe impérial (1741). Choubine, le plus grand des élèves formés par Gillet à l'Académie des Beaux-Arts, est représenté par quelques bustes qui ne sont pas indignes de Houdon, tandis que l'*Amour* de Kozlovski, l'*Actéon poursuivi par ses chiens* (1784) de Prokofiev s'inspirent plutôt de la grâce mièvre de Bouchardon et de Pajou.

Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, le sculpteur russe le plus populaire a été sans contredit Antokolski : il s'est attaché comme les peintres de son temps, à mettre en scène des héros nationaux, *Ivan le Terrible* (1871), le *Chroniqueur Nestor* (1892) ; mais ses œuvres dénotent plus d'habileté que d'originalité. Russe par ses origines, le prince Paolo Troubetskoï est purement italien et français par son éducation : la fine statuette qui représente le comte Witte assis, un setter entre les jambes, caractérise bien ses dons d'impressionniste. Konenkov et Stelletski s'efforcent présentement de ramener la sculpture russe à ses traditions nationales[1].

IV. — Musée Stieglitz.

La libéralité du baron Stieglitz a doté Pétersbourg d'un Musée d'art décoratif somptueusement installé dans un édifice de style Renaissance,

1. A ce Musée d'art russe moderne se rattache une section d'art russe ancien et un Musée ethnographique qui sera installé dans l'annexe du Palais Michel.

construit en 1896 à côté de l'ancien entrepôt de sel (Solianoi gorodok), près du canal de la Fontanka. L'art décoratif russe, si original et si varié, n'y occupe que peu de place et demanderait la création d'un Musée spécial qui serait l'utile complément du Musée Alexandre III.

Le rez-de-chaussée est consacré surtout à l'art oriental (tapis, miniatures persanes, carreaux de faïence de Rhodes et de Damas), tandis que



Nestérov. — La prise de voile (Musée Alexandre III).

le premier étage est réservé à l'art décoratif d'Occident. La salle vénitienne est décorée de cinq grands panneaux de Tiepolo, provenant du Palazzo Dolfin à Venise et représentant des scènes de l'histoire romaine. L'histoire du mobilier français est bien représentée par des bahuts et des crédences gothiques, de beaux meubles Renaissance de l'École lyonnaise, un cabinet monumental en bois d'ébène de style Louis XIII dont le corps est supporté par huit cariatides, des meubles en marqueterie de Boulle, une copie du bureau de Louis XV par Riesener. Signalons également une suite de tentures des Gobelins, représentant les *Éléments* d'après les cartons de Claude Audran.

La bibliothèque possède une riche collection de dessins d'ornement italiens et surtout français provenant de l'une des collections Beurdeley. On y admire entre autres de nombreux dessins de Jean Bérain, d'Oppenort, de Gillot, de Meissonier, d'Eisen, de Saint-Aubin, un projet de salon de style rocaille par Lajoue et plus de 100 dessins originaux de Nicolas Pineau, le célèbre ornemaniste qui décora les palais de Pierre le Grand[1].

V. — Collections privées.

Bien qu'un certain nombre de collections aient été démembrées comme la célèbre Galerie de la grande-duchesse Marie Nicolaïevna, duchesse de Leuchtenberg[2], transportées à Moscou comme la Galerie Roumiantsov ou à Paris comme la collection du baron Schlichting, Pétersbourg reste une des villes du monde les plus riches en collections privées. L'Exposition de maîtres anciens dont les *Staryé Gody* avaient pris l'initiative en 1908, l'Exposition centennale d'art français organisée en 1912 par la revue d'art *Apollon* et *l'Institut Français de Saint-Pétersbourg* ont révélé au grand public une partie de ces richesses.

Les collections pétersbourgeoises se sont formées à la fin du XVIIIe siècle. De même que la Galerie Impériale de l'Ermitage, elles sont pauvres en Primitifs et très riches en tableaux hollandais et français des XVIIe et XVIIIe siècles. Elles ne font presque aucune place à la peinture contemporaine française ou russe, si copieusement représentée au contraire dans les collections des riches marchands moscovites.

Les collections anciennes les plus intéressantes sont les Galeries Iousoupov, Stroganov et Chouvalov. Parmi les collections de formation plus récente, il faut citer, en dehors de la collection Séménov et de la collection Délarov, toutes deux consacrées presque exclusivement à l'École hollandaise, les collections Botkine et Likhatchev.

1. — *La Galerie Iousoupov.*

Installée dans le palais princier de la Moïka, la Galerie Iousoupov est la plus importante des Galeries privées en Russie et, avec la Galerie Liechtenstein de Vienne, l'une des plus remarquables d'Europe. Elle a été formée à la fin du XVIIIe siècle et dans le premier quart du XIXe siècle par le prince

1. Le Musée est malheureusement dépourvu de catalogue, sauf pour les sections de céramique et de verrerie.

2. Cette galerie a été partagée en 1876 entre les ducs de Leuchtenberg et les princes Kotchoubeï, les comtes Stroganov, etc...

Nicolas Borisovitch Iousoupov qui fut ambassadeur de Russie à la cour de Sardaigne.

Comme toutes les collections formées à cette époque, elle se compose en majeure partie de maîtres bolonais, hollandais et français. Les Primitifs font entièrement défaut [1].

Dans la salle des Italiens, l'attention est impérieusement sollicitée par un admirable portrait de femme attribué à Lorenzo Lotto. Cette magni-



Vasnétsov. — Lamentation sur le corps du Christ (Musée Alexandre III).

fique créature, largement drapée, rappelle par la plénitude de ses formes les Vénitiennes de Palma, mais avec une expression plus spiritualisée et plus mystérieuse : elle se détache sur un fond de paysage bleuâtre et tient à la main une coupe d'argent sur laquelle est inscrit en caractères grecs un vers de l'Odyssée où l'on déchiffre le mot Nêpenthês, symbole de l'amour qui, comme un philtre mystérieux, « endort la douleur, la colère et procure l'oubli de tout ».

Parmi les 5 tableaux de Tiepolo, il faut noter surtout une adorable

1. Il est très regrettable que cette Galerie, plus importante que bien des Musées, ne possède pas encore de catalogue. Le classement et la présentation des tableaux laissent à désirer.

esquisse de *la Mort de Didon* et deux gigantesques décorations dont les sujets sont empruntés, comme dans le tableau de l'Ermitage et les fresques du Palazzo Labia, à la vie de Cléopâtre. Un magnifique portrait d'homme imberbe, à l'expression songeuse, est attribué à Velasquez : il n'est pas en tout cas indigne de ce grand nom.

L'École hollandaise est représentée par quelques morceaux de choix. Il faut mettre hors de pair les deux portraits de Rembrandt où l'on croit reconnaître son fils Titus et sa jeune femme. Ils sont probablement de 1668, c'est-à-dire de la même époque que le sublime *Enfant prodigue* de l'Ermitage ; ils appartiennent, en tout cas, à la vieillesse du maître. Ce sont des peintures sombres, ténébreuses, d'une facture grossière, mais avec des simplifications géniales. A l'Exposition d'Amsterdam, en 1898, les deux Rembrandt de la galerie Iousoupov furent pour beaucoup une révélation.

En revanche il faut éliminer, semble-t-il, de l'œuvre de Rembrandt trois autres peintures qui lui sont attribuées. La *Tête d'enfant* est probablement une contrefaçon allemande du XVIIIe siècle. *Suzanne et les vieillards* rappelle la manière de Salomon Koninck, et le *Vieillard faisant l'aumône à un joueur de vielle* doit être restitué à Aert van Gelder. Un des meilleurs élèves de Rembrandt, G. van Eckhout, est représenté par un grand tableau biblique fort important daté de 1658, *Jacob et Rachel écoutant le faux récit de la mort de Joseph.*

En dehors de Rembrandt et de son école, signalons encore dans l'École des Pays-Bas deux charmants tableaux de Pieter de Hooch, la *Dame et la servante* et l'*Enfant malade*, et deux Téniers d'une tonalité très claire, *le Fifre* et *la Jeune fille au tambourin.*

Si bien représentées que soient les Écoles d'Italie et des Pays-Bas, c'est l'École française qui est l'orgueil de la Galerie Iousoupov. Elle l'emporte à cet égard sur toutes les collections privées d'Europe et complète à merveille le riche fonds français de l'Ermitage et de l'Académie des Beaux-Arts.

La série des paysages de Claude Lorrain est sans contredit, avec les deux portraits de Rembrandt, ce que la Galerie possède de plus précieux. Le *Coucher de soleil dans un port de mer*, les deux pendants qu'on appelle généralement le *Matin de Rome* et le *Soir de Rome*, et surtout les deux admirables paysages étoffés par l'*Enlèvement d'Europe* et un *Combat sur un pont* (1665) rivalisent de beauté grave avec les Heures de l'Ermitage [1].

Sauf Watteau et Chardin, tous les peintres français du XVIIIe siècle sont

1. Claude Lorrain exécuta ces paysages pour le cardinal Fabio Chigi qui devint pape sous le nom d'Alexandre VII.

représentés dans la Galerie, quelques-uns même avec une abondance qui confine à la profusion. On n'y compte pas moins de huit Boucher et de dix-huit Greuze. Dans la série des voluptueux médaillons de Boucher, il faut citer *Hercule et Omphale* peint sous l'influence de Lemoine, avec un coloris chaud que l'habitude de travailler pour les manufactures de tapisserie allait affadir, *Jupiter métamorphosé en Diane séduisant la nymphe Callisto* (1744), et deux pendants célèbres dont il existe des répliques à Paris dans la collection A. de Rothschild, *la Toilette* et *le Triomphe de Vénus.*



Golovine. Portrait de Chaliapine dans le rôle de Boris Godounov (Musée Alexandre III).

Les tableaux de Greuze ont malheureusement beaucoup souffert de la maladresse du restaurateur Prakhov qui, sous prétexte de les nettoyer, les a impitoyablement écorchés. Le plus caressé de ces tableaux un peu douceâtres où reparaît toujours, souriante, larmoyante ou songeuse, la même demi-vierge au regard noyé, aux seins gonflés, est celui que Greuze baptisait *la Colombe retrouvée ou la Volupté* : c'est, écrivait-il avec sa vanité coutumière, « un grand tableau dans une petite toile ».

Catherine II et ses courtisans avaient une prédilection marquée pour les paysages d'Hubert Robert qui sont, encore aujourd'hui, extraordinairement nombreux en Russie. La princesse Iousoupov en possède à elle seule 33 qui sont répartis entre sa Galerie de Pétersbourg et son château d'Arkhangelskoïé près de Moscou : l'un des plus beaux est la *Vue de la terrasse de Versailles pendant la Révolution.*

La Galerie Iousoupov est également très riche en œuvres des pseudo-classiques et des peintres de genre de l'époque napoléonienne. David, le chef d'école, est représenté par un grand tableau antiquisant, *Sapho, Phaon et l'Amour* (1809), Gros par le *Portrait équestre du prince Boris Iousoupov en costume tartare* (1809), Guérin par trois grandes compositions mythologiques, Mlle Mayer par une noble allégorie prudhonienne, *l'Innocence entre l'Amour et la Richesse.* Quant aux petits maîtres de cette époque, il serait difficile même à Paris d'en trouver un pareil choix. C'est dans le palais de la Moïka qu'il faut venir étudier les scènes de mœurs de Boilly, qui s'est surpassé dans *le Billard* (1807), vivante et spirituelle évocation de la société parisienne du Premier Empire, les idylles villageoises de Jean-Louis de Marne, ou les petites scènes militaires de Jean-François Swebach-Desfontaines [1].

2. — *Les collections Stroganov.*

Le Palais Stroganov, sur la Perspective Nevski, est comme un reflet des Palais impériaux. Il est construit dans le style du Palais d'Hiver; il possède, comme Tsarskoïé Sélo, un escalier décoré de panneaux d'Hubert Robert, et, comme l'Ermitage, une galerie ornée de copies des Loges de Raphaël.

Ses principaux trésors d'art sont une *Vierge* de Petrus Cristus (1441), un des rares Primitifs néerlandais conservés à Pétersbourg, et une des meilleures œuvres de jeunesse de Rembrandt, modelée dans une belle lumière dorée, *les Lamentations du prophète Jérémie après la prise de Jérusalem* (1630) [2]. Notons encore un paysage de Claude Lorrain et des bustes de Houdon.

La collection du comte Paul Stroganov, dans le bel hôtel moderne de la Serguievskaïa, s'est récemment appauvrie au profit de l'Ermitage; mais on y peut encore admirer deux petits portraits de Burgkmair et quelques œuvres choisies de l'École française : des médaillons d'Hubert Robert, un Watteau, une tête de fillette de Prudhon dans le goût de Greuze, un magnifique paysage de Th. Rousseau.

La troisième collection de la famille Stroganov, celle du comte Grégoire

1. Parmi les collections pétersbourgeoises, riches en tableaux de l'École française, il faudrait également citer la galerie du prince Gortchakov qui possède, entre autres, un magnifique portrait de Stanislas-Auguste, roi de Pologne, par Tocqué, de beaux paysages de G. Michel, Rousseau, Troyon, etc...

2. Nous y reconnaissons le même modèle que dans l'*Ermite lisant*, de la même année (1630), donné au Louvre par M. Kempten.

qui avait fixé sa résidence à Rome, a également apporté sa contribution à l'Ermitage.

3. — *La collection Chouvalov.*

La collection de la comtesse Chouvalov, enrichie depuis le règne d'Elisabeth par des amateurs sensibles à toutes les formes d'art, ne présente aucun caractère systématique. On y trouve pêle-mêle des tableaux, des sculptures de toutes les époques et des objets d'art décoratif.



Sérov. — Portrait de Mlle Ida Rubinstein (Musée Alexandre III).

Parmi les peintures il faut surtout noter une remarquable *Crucifixion* d'un maître espagnol du XVIe siècle, un *Joueur de guitare* du Caravage, une *Fuite en Egypte* de J. Jordaens ; dans l'École française, trois grandes toiles de Greuze : deux excellents portraits représentant le comte André Pétrovitch Chouvalov et sa femme, et une œuvre de vieillesse, avec un fond de paysage d'une belle ordonnance, le *Premier Sillon* ou : « *Un Cultivateur remettant la charrue à son fils en présence de sa famille* » (1801).

Les sculptures les plus remarquables sont une Madone en terre cuite d'Antonio Rossellino et un exemplaire de *l'Amour menaçant* de Falconet.

L'art décoratif occupe dans la collection Chouvalov une place prépondérante. Notons d'abord un fameux triptyque byzantin en ivoire, représentant les quarante Martyrs, qui a conservé sa dorure et sa polychromie an-

ciennes. La céramique française de la Renaissance est représentée par des plats et « rustiques figulines » de Bernard Palissy et par une salière en faïence de Saint-Porchaire. La série des émaux limousins est justement célèbre : elle comprend, entre autres, un Christ en croix peint en grisaille par Jean Pénicaud, un petit miroir orné d'une figure de la Fortune par Suzanne de Court, une Sainte Cène de Léonard Limousin dont le Musée de Cluny possède une réplique.

4. — *La collection Botkine.*

C'est aussi un véritable Musée de Cluny que la maison du quai de Vassili Ostrov où M. Michel Botkine a disposé avec goût le riche butin artistique qu'il a rapporté de son long séjour en Italie. Cette collection de tout premier ordre est étonnamment variée : elle comprend des terres cuites et des masques funéraires grecs, une incomparable série d'émaux cloisonnés byzantins et géorgiens, des majoliques italiennes et hispano-moresques aux reflets phosphorescents, et enfin une partie des esquisses innombrables exécutées par le grand artiste russe Alexandre Ivanov pour son tableau colossal de *l'Apparition du Christ au peuple.*

Il serait trop long de décrire toutes ces merveilles : bornons-nous à signaler, parmi les pièces les plus rares, d'admirables cassoni italiens du XVe et du XVIe siècle, des marteaux de porte en bronze provenant de la collection Spitzer, une gourde en majolique d'Urbino offerte au général Souvorov par les habitants de Milan.

La peinture et la sculpture italiennes sont représentées, entre autres, par un grand retable signé Francesco Antonio de Ancona, une petite *Madone* du Pinturicchio et un buste de *saint Jean-Baptiste* en terre cuite polychromée qui est peut-être de Verrocchio.

Enfin, parmi les collections plus étroitement « spécialisées », il convient de mentionner la remarquable collection de cuivres sassanides du comte Bobrinski qui a excité l'admiration générale à l'Exposition d'art musulman de Munich et la collection d'icones de M. Likhatchev, sous-directeur de la Bibliothèque Impériale, dont les riches séries iconographiques permettent de suivre l'évolution de la peinture d'icones en Russie du XVe au XVIIIe siècle[1].

1. Citons encore la collection du comte Orlov-Davydov qui possède un grand Christ de Rembrandt, deux jolies têtes de Greuze, un bon portrait de Madame Vigée-Lebrun ; les collections Khanenko, Schwartz, etc.



L'allée d'eau de Peterhof, avec la vue du château.

CHAPITRE V

LES ENVIRONS DE SAINT-PÉTERSBOURG

Pétersbourg — ville d'hiver — se complète par toute une série de châteaux de plaisance (zagorodnyé dvortsy), disséminés dans ses environs, qui servent de résidences d'été aux souverains et à la famille impériale. Toutes ces résidences ont été construites au XVIIIe siècle, à une époque où l'influence française s'imposait à l'Europe entière et où la cour de Versailles brillait d'un incomparable éclat. Éblouis par tant de splendeur, les princes et principicules étrangers singeaient à qui mieux mieux le palais du Roi Soleil. Toute l'Europe se couvre de copies de Versailles : Aranjuez, non loin de Madrid, Potsdam auprès de Berlin, Nymphenburg près de Munich, Schönbrunn près de Vienne. La lointaine Russie pouvait d'autant moins échapper à ce mirage que l'influence française s'y était particulièrement implantée et que deux de ses tsars, Pierre le Grand en 1717, Paul Ier en 1782,

rendirent visite à la cour de France. Peterhof et Tsarskoïé-Sélo ne sont autre chose que des Versailles russes.

Les résidences impériales des environs de Saint-Pétersbourg forment deux groupes bien distincts. Les unes qui s'égrènent à l'ouest de la capitale sur la côte du golfe de Finlande ont été construites par Pierre le Grand. Bâties à une époque où l'influence allemande ou hollandaise était prépondérante, elles portent presque toutes des noms allemands : Ekaterinhof, Peterhof, Oranienbaum. — Les autres, qui portent des noms russes Gatchina, Tsarskoïé Sélo, Pavlovsk, sont situées au sud de Pétersbourg. Elles ont été construites plus tard, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par Elisabeth, Catherine II, Marie Féodorovna, impératrices « terriennes » qui voulaient avant tout respirer un air plus salubre et moins chargé d'humidité que celui de Pétersbourg et de Peterhof.

I. — Les châteaux de plaisance de Pierre le Grand

Pierre le Grand, qui avait transporté la capitale de la Russie de Moscou à Pétersbourg pour avoir une fenêtre sur la mer, eut grand soin d'échelonner toutes ses résidences d'hiver et d'été le long de l'estuaire de la Néva et du golfe de Finlande. Tous les palais pétroviens, Podzorny, Ekaterinhof, Strêlna, Peterhof, ont pour caractère commun d'être des *palais au bord de la mer* (primorskié dvortsy).

Le palais de Podzorny, aujourd'hui détruit, était situé au débouché ouest de la Fontanka dans la Néva ; il faisait donc exactement pendant à la maison (domik) du Jardin d'Été. Construit vers 1720 par deux architectes des Pays-Bas, le Hollandais Steven van Zwieten et le Flamand François de Waal, il était entouré d'eau de tous les côtés. Du haut de la petite lanterne qui couronnait le faîte du palais, Pierre le Grand pouvait jouir à son aise du spectacle de l'entrée et de la sortie des navires et des manœuvres navales dans le golfe de Finlande[1].

Les Russes usent souvent des termes ambitieux de palais (dvorets) ou de cathédrale (sobor) pour désigner de simples pavillons ou de modestes chapelles. Le « palais » d'Ekaterinhof, que Pierre le Grand fit construire pour sa femme Catherine, n'est en réalité qu'une petite « datcha » en bois flanquée de deux ailes. C'est le premier essai d'application des formes d'architecture occidentales aux constructions russes en bois. Les proportions sont gracieuses ; des pilastres corinthiens enjolivent les façades ; des terrasses aux

1. Podzorny (dom) signifie en russe pavillon d'observation, belvédère.

légères balustrades descendent jusqu'à un petit canal, dormant sous les arbres, qui ouvre une perspective sur l'un des bras du delta. L'intérieur est affreusement délabré ; cependant la « Salle du Conseil » a gardé sa table massive et son poêle monumental en faïence de Delft.

Le château de Strêlna, conçu par l'architecte français Leblond qui dessina également les jardins, a été si complètement remanié à plusieurs reprises qu'il a perdu tout caractère.

Peterhof, la plus belle des résidences d'été de Pierre le Grand, qui



Palais d'Ekaterinhof (1703).

lui a donné son nom, est un *Versailles au bord de la mer*. La proximité du golfe de Finlande donne à ce château un charme tout particulier.

Certes l'architecture de Peterhof est médiocre et mesquine en comparaison du faste grandiose de Versailles. C'est un décor hâtivement improvisé et badigeonné de couleurs criardes qui en masquent la fragilité. On sent que le luxe qui s'y étale n'est pas de bon aloi et que, si les statues des terrasses sont si outrageusement dorées, c'est qu'elles doivent être d'une pauvre matière.

Il est vrai que ce luxe ostentatoire n'est pas imputable à Pierre le Grand. Le château qu'il avait fait construire par l'architecte français Leblond fut complètement remanié sous le règne d'Elisabeth même.

Les murs de son cabinet de travail sont encore lambrissés de magnifiques boiseries en chêne, sculptées par le grand ornemaniste français Nicolas

Pineau, qui était venu en Russie en même temps que l'architecte Leblond. Rastrelli construisit en 1751 l'église du château et décora dans le style rococo la *salle des marchands*, tout étincelante de dorures.

Sous Catherine II, le « Cabinet des Modes et des Grâces » fut tapissé de 360 portraits de jolies femmes de toutes les parties de la Russie peints par le comte Pietro Rotari (Rotarievskiïa golovki). Le Salon de réception reçut pour parure la célèbre suite de portraits d'élèves de l'Institut Smolny par Levitski. Tous ces portraits de jeunes « saint-cyriennes », très supérieurs aux charmantes poupées de Rotari, sont d'une variété surprenante. Levitski a peint les petites amies de Catherine II dans l'art d'agrément où elles excellaient. Les unes, relevant d'un geste gracieux leur tablier de mousseline, exécutent un pas de danse ; d'autres jouent de la harpe ou déclament un passage de leur poète favori. Le plus séduisant de ces portraits est peut-être celui de Mlle Borchtchov, dansant en plein air sur la terrasse d'un jardin, en robe de velours noir passementée d'or.

Le parc tracé par Leblond dans le goût de Le Nôtre se divise en deux parties : le parc du haut, situé derrière le palais, et le parc du bas qui s'étend au bord de la mer.

Le jardin haut est planté régulièrement à la française. Au centre se trouve un grand bassin avec la *Fontaine de Neptune* exécutée en 1652 par Christophe Richter de Nuremberg. Cette fontaine monumentale, destinée à orner la Place du Marché de Nuremberg, fut vendue à Paul Ier en 1799. C'est une des œuvres les plus remarquables de la sculpture allemande du XVIIe siècle.

Devant la terrasse du château, une large cascade se précipite par six marches dorées dans un grand bassin au milieu duquel se dresse, symétriquement à la fontaine de Neptune, la célèbre *fontaine de Samson*, œuvre du sculpteur Kozlovski. De ses mains d'athlète, Samson, qui symbolise la Russie victorieuse de la Suède, ouvre la gueule d'un lion d'où jaillit un puissant jet d'eau de 25 mètres de hauteur. Au delà s'ouvre une magnifique « allée d'eau », jalonnée à droite et à gauche de fontaines jaillissantes qui fusent entre les verdures sombres des épicéas. Cette allée, la merveille de Peterhof, rappelle le Grand Canal de Versailles ; mais elle aboutit à la mer toute proche qui forme le fond grandiose de cette perspective. Dans le lointain s'estompent les côtes de Finlande.

Dans le parc sont disséminés des pavillons (besêdki) qui datent, pour la plupart, du temps de Pierre le Grand et portent les noms caractéristiques de Monplaisir, Marly, l'Ermitage.

Monplaisir est un charmant pavillon au bord de la mer, des fenêtres duquel Pierre le Grand se plaisait à regarder la forteresse de Kronstadt.

Le plafond de la « grande salle », malheureusement gâté par une restauration récente, a été décoré par Philippe Pillement, élève de Gillot, dans le goût de Watteau. Une suite de tapisseries de la manufacture de Pétersbourg, copies grossières de tentures des Gobelins, pare la « salle des assemblées ». Le « cabinet japonais », délicieux avec l'harmonie rouge, noire et vieil or de ses panneaux laqués, s'ouvre directement par des portes-fenêtres sur les parterres fleuris.

Le pavillon de Marly, construit par Leblond, n'a rien de commun avec



Leblond. — Palais de Peterhof

le luxueux palais du Roi Soleil ; mais Nicolas Pineau l'a décoré de lambris en chêne d'un goût exquis.

Quant au pavillon de l'Ermitage, que des douves et un pont-levis défendent contre les intrus, sa principale curiosité est une salle à manger pourvue d'un mécanisme qui permet de monter et de descendre automatiquement les plats sans l'indiscrète intervention des domestiques.

A l'ouest du Grand Château s'élève le beau *Palais anglais* construit par Quarenghi sous le règne de Catherine II (1781-1791). Le petit château de Babigon ou Belvédère est plus récent : il a été construit en 185[illegible] sous Nicolas Ier par Stakenschneider.

A quelques verstes du palais blanc et rouge de Peterhof se dresse, en face de Kronstadt, le palais blanc et jaune d'Oranienbaum, résidence d'été du prince Menchikov, le tout-puissant favori de Pierre le Grand[1].

De même que le palais Menchikov de Vassili Ostrov, Oranienbaum a été construit par l'architecte allemand Gottfried Schädel (1713-1725) ; mais il est mieux conservé. Du principal corps de logis, coiffé d'un dôme surbaissé que somme une couronne princière, se détachent à droite et à gauche des galeries semi-circulaires qui aboutissent à des pavillons. Les pentes de la hauteur sur



Christophe Richter. — Fontaine de Neptune à Peterhof

laquelle est assis le château ont été utilisées, comme à Peterhof, pour établir un système de terrasses aux lignes capricieuses qui s'abaissent vers la mer,

Dans le parc se trouvent deux charmants pavillons que Catherine II fit construire dès les premières années de son règne (1762-1768) par l'architecte italien Antonio Rinaldi. Le *palais chinois* est l'un des nombreux témoignages que le XVIII[e] siècle nous a laissés de son engouement pour les chinoiseries. On y admire un plafond peint par Tiepolo. Le *pavillon de la Grande Glissoire* ou *de la Montagne roulante* (Katalnaïa Gorka) est tout ce qui reste d'une montagne russe « à carrioles roulantes » qui passait pour

1. Il appartient aujourd'hui au duc de Mecklembourg-Strelitz

« une des grandes merveilles de la cour de Catherine II [1] ». C'est un des plus gracieux chefs-d'œuvre du style rococo. Le vestibule est sobrement décoré de stucages blancs sur un fond vert clair. Le plafond du « Cabinet mythologique » ou « Cabinet des singes », excellent spécimen de la peinture décorative du XVIIIe siècle, est l'œuvre de Serafino Barozzi ;



Les grandes eaux sur la terrasse de Peterhof et la fontaine de Samson.

bien que les couleurs rose et vert pistache soient un peu fades, on ne peut s'empêcher d'être séduit par la belle ordonnance de l'ensemble et la virtuosité de l'exécution. Le « Cabinet blanc » n'a pas de peintures; mais il est d'un effet décoratif tout aussi ravissant grâce à ses belles proportions et à ses ornements d'un goût raffiné.

1. Cf. le plan orienté et géométrique d'Oranienbaum, maison de plaisance de S. M. l'Impératrice de toutes les Russies, levé en 1775 par P.-A. de Saint-Hilaire.

II — Les palais d'été des impératrices.

Les trois palais d'été de Gatchina, de Tsarskoïé Sélo et de Pavlovsk sont situés à une trentaine de verstes au sud de Pétersbourg, au milieu de parcs magnifiques. Tandis que les villégiatures du golfe de Finlande portent la marque de Pierre le Grand, ces palais rappellent le souvenir des impératrices Elisabeth, Catherine II et Marie Féodorovna.

Gatchina. — Le château de Gatchina a été construit de 1766 à 1781 par Rinaldi, qui était alors l'architecte favori de Catherine II. L'impératrice destinait cette résidence d'été à son favori Grégoire Orlov. Non contente de lui avoir offert cette « maison des champs », elle lui fit construire à Pétersbourg, par le même architecte, le magnifique Palais de marbre.

Après la mort d'Orlov, Catherine racheta le château de Gatchina et le donna, en 1785, à son fils Paul. Depuis lors le château a toujours appartenu à la famille impériale. Alexandre III en fit son séjour préféré, et c'est aujourd'hui la résidence habituelle de sa veuve l'impératrice douairière.

L'architecture du palais, qu'encadre un parc arrosé par les eaux claires de l'Ijora, est d'une correction un peu froide. Des colonnades relient le bâtiment central à trois étages à des ailes plus basses qui entourent une cour d'honneur quadrangulaire. La salle à colonnes et la salle blanche ont conservé leur aspect primitif.

Les appartements, somptueusement meublés, renferment des tableaux intéressants de l'Ecole française du XVIIIe siècle, entre autres deux Watteau, une *Scène de la Comédie Italienne* et le *Repos de la Sainte Famille*, un des rares tableaux religieux du maître. Ce tableau atteste l'éducation flamande de Watteau. L'artiste l'avait peint pour l'abbé de Noirterre qui lui avait fait présent d'une toile de Rubens ; Paul Ier l'acquit lors de son voyage en France. Signalons en outre une excellente toile de Lancret, *les Troqueurs*, et quelques-uns de ces panneaux d'Hubert Robert qu'on est presque sûr de rencontrer dans toutes les collections russes du XVIIIe siècle.

Tsarskoïé Sélo. — Le nom de Tsarskoïé Sélo signifie en russe *Village impérial ;* mais ce n'est pas l'appellation primitive. Jusqu'en 1725 environ, on écrivait officiellement « Sarskoïé Sélo », village de *Saari*, mot finnois qui veut dire *lieu élevé*. En effet Tsarskoïé est situé sur un plateau très salubre où l'air et l'eau sont plus purs qu'à Pétersbourg : c'est là l'origine de sa fortune.

Le palais actuel est l'œuvre des deux grandes impératrices du XVIIIe siècle, Elisabeth et Catherine. Il se compose de deux parties tout à fait

distinctes : l'une conçue par Rastrelli dans le style rococo le plus fastueux, l'autre décorée par Cameron dans le goût classique et « antiquisant ».

Le rêve d'Élisabeth était d'éclipser la cour de Louis XV. Le palais qu'elle se fit construire par Rastrelli était d'un luxe inouï. Une grandiose cour d'honneur en hémicycle (poloutsirkoul), fermée par trois grilles monumentales, encadrée à droite et à gauche par des communs, magnifiait ses abords. Nous devons faire aujourd'hui un effort d'imagination pour nous représenter sa primitive splendeur. Tous les ornements de la façade, pilastres, cariatides, qui sont peints maintenant en couleur olive sombre, étaient autrefois dorés. Sur le toit courait une balustrade dorée ornée de statues et de vases dorés. Les gens du peuple croyaient naïvement que le toit était en or massif.



L'allée d'eau de Peterhof, avec la vue sur la mer

Élisabeth montrait avec orgueil son palais de Tsarskoïé aux hôtes de distinction. Tous se disaient éblouis. Cependant un étranger, d'un goût sans doute plus exigeant ou d'humeur moins courtisanesque, déclare que le château est d'une longueur disproportionnée et d'une architecture très lourde ; et cette profusion d'or lui paraît de mauvais goût.

Ce voyageur n'avait pas tort. Les proportions du palais de Tsarskoïé sont encore moins heureuses que celles du Palais d'Hiver, et cette façade démesurée, surchargée d'ornements, fait, comme la plupart des constructions de Rastrelli, l'effet d'un fragile décor de théâtre. Nulle part on ne saisit mieux l'influence profonde du théâtre sur l'architecture « baroque » et « rococo » du XVIIIe siècle.

La décoration intérieure a malheureusement beaucoup souffert d'incendies répétés en 1820 et en 1863 ; de sorte que, comme au Palais d'Hiver, nous nous trouvons en présence de restaurations.

L'escalier est décoré de panneaux d'Hubert Robert. Deux pendants très curieux représentent, l'un la Grande Galerie du Louvre, éclairée par en haut, d'après les projets de Percier et Fontaine, et l'autre les ruines imaginaires de cette même Galerie.

Les salons d'apparat, disposés en enfilade, donnent sur la cour d'honneur.

C'est d'abord le fameux *cabinet d'ambre* (iantarnaïa komnata) dont les murs sont entièrement tapissés de plaques d'ambre blond comme le miel. Ce précieux cabinet avait été exécuté pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume Ier. Pierre le Grand le vit au château de Monbijou en passant à Berlin en 1717 . Le roi-sergent ne consentit à le lui céder qu' « en échange de 80 recrues de grande taille ».

De l'autre côté de l'escalier de parade se trouve la *salle d'argent* où tous les ornements et tous les meubles sont argentés.

La *Grande Galerie*, exécutée sur les dessins de Rastrelli, rivalise avec la Galerie des Glaces de Versailles. Elle a 67 archines (l'archine vaut un peu plus de 71 centimètres) de longueur et 13 fenêtres de façade. Tous les panneaux entre les fenêtres sont tapissés de glaces avec de magnifiques encadrements dorés.

Ici commencent les appartements de Catherine II. Tsarskoïé était son séjour de prédilection. Depuis 1763 jusqu'à sa mort elle y passa tous les étés. Mais le faste d'Elisabeth n'était pas de son goût. De même qu'à Pétersbourg elle se fit construire à côté du Palais d'Hiver un « Ermitage », elle voulut se réserver à côté des pièces de parade de Tsarskoïé des appartements intimes.

Pour réaliser cette transformation, elle s'adressa à « Mister Cameron, Écossais de nation, jacobite de profession, grand dessinateur nourri d'antiquités, connu par un livre sur les Bains romains ». Cameron était en effet grand admirateur de la Rome antique que lui avait révélée l'architecte français Clérisseau. Il saccagea toute l'aile droite du château. Le grand escalier de Rastrelli fut sacrifié au *salon chinois*; deux antichambres furent détruites pour faire place au *salon de Lyon* entièrement tendu de soie jaune à ramages. Les petits appartements de Catherine comprennent le *cabinet d'argent*, où elle écoutait la lecture des rapports, et toute une série de pièces dont la décoration légère s'inspire des arabesques en stuc de Pompéi. La chambre à coucher est ornée de colonnettes de verre violet avec bases et chapiteaux de bronze ; dans les murs s'encastrent des médaillons en porcelaine de Wedgwood. Le *cabinet bleu*, la seule pièce qui ait conservé son mobilier original, est tapissé d'un verre laiteux sur lequel se

détachent des ornements dorés ; les portes sont encadrées de colonnettes en verre bleu. Catherine fut ravie de ses chambres « pompéiennes ». « J'avoue que je suis ici depuis neuf semaines, écrivait-elle à Grimm (2 juin 1782), et je ne cesse pas d'être éprise de l'installation. »

Jusqu'alors il ne s'était agi que de simples remaniements du palais d'Élisabeth. Mais, de 1779 à 1792, Cameron exécute tout un plan d'agrandissement qui comprend les *chambres d'agate*, la *colonnade* et une *pente douce* descendant vers le parc.

Les chambres d'agate, ainsi appelées à cause des marbres précieux dont



Rastrelli. — Palais de Tsarskoïé Sélo.

elles sont revêtues, se composent d'un cabinet de toilette rond (krouglaïa oubornaïa), du cabinet de jaspe et d'un « grand salon » où le marbre rose se mêle au marbre blanc. La plupart des médaillons et des bas-reliefs sont l'œuvre du sculpteur français Rachette qui travaillait à la manufacture impériale de porcelaine.

La colonnade, construite par Cameron sur l'emplacement du jeu de paume, dresse sur un haut et massif soubassement ses sveltes colonnes ioniques, imitées de l'Erekhtheïon. On y accède du côté du parc par un escalier monumental flanqué des statues de Flore et d'Hercule Farnèse. Entre les colonnes sont disposés de chaque côté de la galerie les bustes en bronze des grands hommes de l'antiquité. On est assez surpris de trouver en cette compagnie le buste du chef de l'opposition parlementaire en Angleterre, Fox. « Il a, par son éloquence, empêché l'Angleterre de faire la guerre à la Russie,

disait l'impératrice ; je ne puis lui exprimer autrement ma reconnaissance » ; et elle fit placer ce buste entre Démosthène et Cicéron. « Pitt en sera jaloux », disait-elle un jour en montrant à ses hôtes la galerie de Cameron.

Catherine aimait cette belle galerie d'où elle pouvait jouir de la vue du jardin ; mais plus tard lorsque, vieillie, elle eut de la peine à descendre et à monter l'escalier trop roide, Cameron compléta cet ensemble par la « pente douce », rampe monumentale inspirée des villas italiennes du Cinquecento. Ce plan incliné, reposant sur des arcs dont l'échine s'abaisse progressivement, permettait à l'impératrice de descendre sans fatigue de ses appartements dans le parc.

Le parc anglais se déploie autour d'un grand lac qui, sur les vieilles gravures, porte le nom de « Grande pièce d'eau ». Il est parsemé de pittoresques « fabriques », grotte, « l'Amirauté », bain turc, pyramide, colonne rostrale, Ermitage, village et théâtre chinois, dont la diversité reflète les caprices de la mode et les goûts changeants des tsars.

La grotte avec rocaille, qui date du temps d'Élisabeth, fut transformée sous Catherine II en « salle des antiques » : c'est là qu'elle fit placer la statue de Voltaire de Houdon. L'Amirauté est un pavillon de style hollandais dont les pignons en briques rouges font une jolie tache claire dans la verdure. Le bain turc, dont on voit pointer de loin la petite coupole et le minaret dorés, a été élevé en 1848 par l'empereur Nicolas Ier en souvenir d'une guerre victorieuse contre les Turcs. Tout au bout du lac, un bosquet dissimule à demi une pyramide creuse en granit, imitation de la pyramide de Cestius. Cette pyramide est un cimetière de chiens : c'est là que sous trois dalles de marbre sont enterrées les levrettes favorites de Catherine. On peut encore y déchiffrer une verbeuse épitaphe en français, versifiée par le comte de Ségur, ambassadeur de France. Si elle manque de brièveté, c'est qu'elle commence en oraison funèbre et finit en madrigal : en pleurant la levrette Zémire, le galant ambassadeur avait surtout à cœur d'encenser sa maîtresse. Au milieu du lac, dans une petite île, se dresse sur un socle de granit la Colonne Orlov, érigée en l'honneur de l'amiral Alexis Orlov « Tchesmenski » qui détruisit la flotte turque à Tchesmé : c'est une colonne rostrale en marbre jaune sommée de l'aigle russe.

A quelque distance du grand lac, l'Ermitage, coquet pavillon blanc et vert construit par Rastrelli, occupe à peu près le centre du « jardin français ». Il présente la même disposition que l'Ermitage de Peterhof. Du rez-de-chaussée, où est la cuisine, la table monte par un ingénieux mécanisme au premier étage où l'on peut ainsi dîner sans témoins gênants.

Le village et le théâtre chinois attestent le goût du XVIIIe siècle pour

la « chinoiserie » (Kitaïchtchina). Cameron projetait de dresser au centre du village une pagode à huit étages. Le théâtre chinois, construit en 1777, a conservé une partie de son charme : c'est une jolie bonbonnière en laque rouge et or; on y a organisé en 1911 des représentations du théâtre russe du XVIIIe siècle.

Le *Palais Alexandre* ou Nouveau Palais, que Catherine II fit construire à la fin de son règne (1791-1796) pour son petit-fils Alexandre, est main-



Lisière du parc de Tsarskoïé Sélo.

tenant la résidence d'été de la famille impériale. La magnifique colonnade qui décore la façade est une des plus belles conceptions de Quarenghi.

Pavlovsk. — Le château de Pavlovsk se distingue des autres résidences des environs de Pétersbourg par son admirable état de conservation. Peterhof et Tsarskoïé Sélo ont été plus ou moins remaniés, restaurés, remeublés à la suite d'incendies ou par le caprice des tsars qui s'y sont succédé. Pavlovsk a le rare privilège d'être resté intact depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. Si l'on se reporte à la « description du grand palais de Pavlosk », rédigée en français par la grande-duchesse Marie Féodorovna en 1795 [1], on cons-

1. Cet inventaire manuscrit est conservé à la Bibliothèque du palais.

tate que cet inventaire, vieux de plus d'un siècle, concorde trait pour trait avec l'état actuel des lieux. Le grand-duc Constantin Constantinovitch veille avec un goût scrupuleux à ce que rien ne soit changé ou même déplacé.

Si Peterhof évoque Pierre le Grand, Tsarskoïé Sélo Elisabeth et la grande Catherine, tout rappelle à Pavlovsk le souvenir de l'impératrice Marie Féodorovna, femme de Paul Ier. Elle était née princesse de Wurtemberg et avait été élevée en pays français, au château de Montbéliard qui était alors un apanage du duché de Wurtemberg[1]. Elle fit de Pavlovsk non seulement son séjour de prédilection, mais son œuvre propre. Tout sa vie d'Allemande sentimentale s'est écoulée dans ce décor.



Colonne rostrale en l'honneur de Grégoire Orlov, vainqueur de Tchesmé.

Pavlovsk est la dernière en date des résidences impériales du XVIIIe siècle. C'est en 1777 que Catherine II offrit ce domaine, voisin de Tsarskoïé Sélo, à son fils et à sa belle-fille, à l'occasion de la naissance de son petit-fils Alexandre Pavlovitch, le futur empereur Alexandre Ier. Le grand-duc et la grande-duchesse se contentèrent d'abord d'y construire au milieu des pins deux chalets rustiques qu'ils baptisèrent à l'allemande Paullust et Marienthal. C'est seulement en 1782 qu'ils décidèrent de remplacer ces modestes chalets en bois par un château en pierre qui reçut, en l'honneur du grand-duc Paul, le nom de Pavlovsk.

Les travaux furent confiés à l'architecte écossais Charles Cameron qui remaniait alors dans le goût de Catherine II le palais de Tsarskoïé. La grande-duchesse, qui voyageait alors en France et en Italie, se faisait

1. C'est depuis son règne qu'il y a toujours eu des Montbéliardais dans la colonie française de Russie.

minutieusement rendre compte de l'avancement des travaux et gourmandait son architecte dont elle ne se faisait pas scrupule de corriger les plans. Ainsi harcelé, Cameron réussit à terminer la construction en trois ans.

Mais l'incendie de 1803 nécessita des restaurations. D'autre part, Marie Féodorovna ne cessa jusqu'à sa mort de projeter des agrandissements ou des embellissements, de sorte que pendant près de quarante ans les architectes et les sculpteurs travaillèrent à compléter l'œuvre de Cameron. Brenna, l'architecte du château Saint-Michel, construisit les ailes du palais, et Rossi



Cameron. — Palais de Pavlovsk 1782-1785

en 1822, ajouta la Bibliothèque. Voronikhine, l'architecte de Notre-Dame de Kazan, et Thomas de Thomon, l'architecte de la Bourse, élevèrent dans le parc l'un le Pavillon des Roses, l'autre le Mausolée de Paul Ier. Le décorateur italien Gonzago, les sculpteurs russes Kozlovski et Martos contribuèrent à la décoration du palais et du parc. Ainsi l'on peut dire que Pavlovsk dans son ensemble est l'œuvre commune des meilleurs artistes de l'époque de Catherine II et d'Alexandre Ier. C'est la quintessence d'une grande époque de l'art russe.

Le corps de logis central, construit par Cameron, est conçu sur un plan très simple : il présente une forme cubique. Le rez-de-chaussée n'est qu'un soubassement servant de piédestal au « bel étage » orné de huit colonnes accouplées, d'ordre corinthien, qui se détachent en blanc sur un fond d'ocre clair. Le palais est couronné par une coupole surbaissée dont le tambour est entouré d'une collerette de colonnes.

La disposition intérieure est d'une parfaite clarté. Au centre du bel étage se trouvent deux magnifiques salles de parade : la salle italienne et la salle grecque. Elles sont flanquées à droite par le Salon de la Guerre, qui donne accès aux appartements de Paul Ier, à gauche par le Salon de la Paix, qui conduit aux appartements de Marie Féodorovna. La Bibliothèque et la Galerie de tableaux occupent les deux ailes.



Cameron — Un coin de la salle grecque du palais de Pavlovsk.

La salle italienne, qui occupe exactement le centre du palais sous la coupole, est une salle ronde qui ne reçoit de jour que par en haut à l'instar du Panthéon de Rome. La salle grecque, chef-d'œuvre de Cameron, a au contraire une forme rectangulaire. Son plafond à caissons est supporté par de magnifiques colonnes corinthiennes en faux marbre vert : les murs, en faux marbre blanc, sont percés de niches décorées de statues moulées d'après l'antique.

Les deux salons de la Guerre et de la Paix, qui se font pendant comme au château de Versailles, ont été décorés assez lourdement par Brenna. Au plafond sont suspendues d'admirables lanternes en bronze ciselé dans le goût de la lanterne de l'escalier du Petit Trianon.

La décoration et l'ameublement des appartements du grand-duc et de la grande-duchesse offrent un ensemble de style Louis XVI absolument unique par son homogénéité, sa perfection, son excellent état de conservation. Plus heureux que Versailles et que les Trianons, Pavlovsk a été épargné par les révolutions. On ne saurait trouver nulle part de plus beaux spéci-

mens du mobilier et de l'art décoratif français de la fin du XVIIIe siècle. Car tout cet ameublement est français : les tapisseries ont été tissées aux Gobelins, les porcelaines viennent de Sèvres, les bronzes ont été ciselés par Thomire et Gouthière. Tous les meubles qui décorent la chambre à coucher de la grande-duchesse, le grand lit de parade en bois doré, les fauteuils

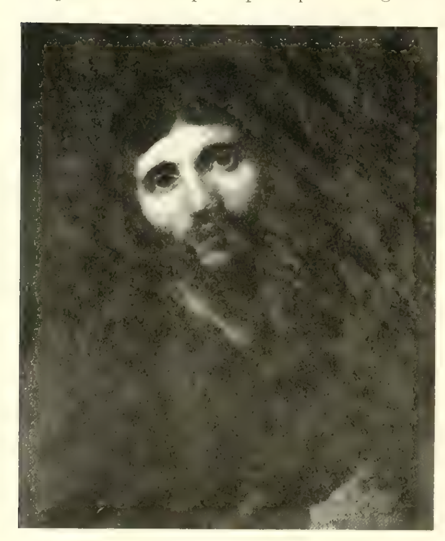


Cameron. — La salle italienne du palais de Pavlovsk.

drapés de pékin blanc, la chaise longue sont des chefs-d'œuvre d'ébénisterie parisienne. Les moindres détails de l'ameublement, candélabres, pendules, chenets en bronze doré témoignent du goût des ornemanistes français.

Quelques-uns de ces chefs-d'œuvre proviennent d'ailleurs de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Paul Ier et sa femme, alors princes héritiers, avaient fait en 1782 un voyage à Paris sous le pseudonyme transparent de comte et comtesse du Nord. Ils furent splendidement reçus avec leur suite de « seigneurs russiens » à la cour de Versailles et revinrent à Pavlovsk

comblés de présents. Les six tapis de la Savonnerie qui ornent la bibliothèque du grand-duc sont un cadeau de Louis XVI, et la célèbre toilette en porcelaine de Sèvres or et bleu lapis, qu'on admire dans la chambre à coucher de la grande-duchesse, est un souvenir de Marie-Antoinette. Cette magnifique toilette, dont la grande nouveauté résidait dans l'emploi des émaux sur or, comporte comme pièce principale un grand miroir soutenu par les Trois Grâces aux pieds desquelles batifolent deux petits Amours. Ces figures ont été modelées probablement par Boizot qui avait succédé à Falconet dans la direction des ateliers de sculpture de la manufacture de Sèvres [1]. Elles mériteraient d'être aussi connues que la fameuse pendule des Trois Grâces de la collection Camondo.



Rembrandt.
Tête de Christ (vers 1658). (Galerie de Pavlovsk.)

Dans les ailes du château, qui s'incurvent autour de la cour d'honneur, sont installées à droite la Bibliothèque, à gauche la Galerie de tableaux. La Bibliothèque est surtout riche en ouvrages français du XVIIIe siècle. Elle possède en outre une collection de dessins physionomiques de Lavater, des plans et dessins originaux des architectes Cameron et Rossi, des projets de décoration de l'Italien Gonzago qui orna la galerie située sous la bibliothèque de perspectives en trompe-l'œil. La Galerie de tableaux a été formée en majeure partie par Paul Ier pendant son voyage à l'étranger, sans aucune méthode et sans grand goût. Son tableau préféré n'était pas la petite *Tête de Christ* pensif de Rembrandt qui est la perle de la Galerie, mais une *Annonciation* de Guido Reni d'une fade mièvrerie. Ce goût pour la peinture douceâtre nous explique sa prédilection pour Greuze dont on peut voir à Pavlovsk un grand tableau édifiant, *la Veuve et son curé*, et deux jolies têtes d'expression.

1. D'après certains critiques, ce miroir serait la dernière œuvre de Falconet lui-même, rentré en France en 1778.

La Galerie possédait naturellement des tableaux d'Hubert Robert, un des maîtres préférés de Paul Ier; il n'en reste plus que huit depuis l'incendie de 1803. De la Galerie de tableaux on passe dans la magnifique Salle du Trône, construite par Brenna, et décorée de cariatides par Martos.

Le parc de Pavlovsk est, comme la décoration et l'ameublement du



Cameron. — Le temple de l'Amitié (1780).

palais, de pur style Louis XVI. C'est le plus beau parc des environs de Pétersbourg. Il a été dessiné par l'architecte Cameron, qui s'était familiarisé en Angleterre avec le style des jardins anglais, et par le génial « perspectiviste » italien Pietro Gonzago.

A l'époque de la création de Pavlovsk, la mode était aux jardins anglais. On était las des allées droites et des bosquets tondus. Les jardins d'architectes semblaient artificiels et ennuyeux[1]. Le peintre Hubert Robert osa s'atta-

1. Le marquis de Girardin, qui avait le premier transformé sa propriété d'Ermenon-

quer au chef-d'œuvre de Le Nôtre et dessina, dans un coin du parc de Versailles, le Bosquet des bains d'Apollon (1778). Lors de son voyage en France de 1782, Marie Féodorovna vit ce bosquet « à l'anglaise ». Elle admira aussi le parc de Marie-Antoinette au Petit Trianon, et ces « fabri-



Cameron. — Pavillon des trois Grâces (1797-1799).

ques » qui devaient plaire à son âme sentimentale et bucolique, le temple de l'Amour, le Moulin, le Hameau. Le parc de Pavlovsk est un résumé de ces souvenirs de voyage.

Le terrain vallonné se prêtait d'ailleurs beaucoup mieux aux caprices d'un parc anglais qu'à la régularité solennelle d'un jardin français. Au-dessous du château serpentait une petite rivière très encaissée, la Slavianka,

ville en parc anglais, fit paraître en 1777 son opuscule *De la composition des paysages*, qui eut une très grande vogue.

dont il était facile d'utiliser les pittoresques méandres. Quelques barrages habilement disposés la transformèrent en un chapelet de lacs.

De chaque côté de la rivière, qui tour à tour s'étrangle et s'évase, sont disséminés de charmants pavillons dessinés par Cameron : le *Pavillon des Trois Grâces*, petit temple ionique orné d'un groupe de Triscorni, fade



Thomas de Thomon. — Mausolée de Paul I (1810).

imitateur de Canova ; la *Colonnade d'Apollon*, rotonde ouverte du côté du château, qui abritait jadis une copie en bronze de l'Apollon du Belvédère, le *Temple de l'Amitié*, charmant édicule circulaire entouré de seize colonnes doriques cannelées, à l'intérieur duquel trône une statue de Catherine II, « la bienfaitrice ».

Le *pavillon des Roses*, construit en 1812 par Voronikhine, le *Moulin* et *la Ferme* attestent que Marie Féodorovna partageait avec la royale fermière de Trianon le goût de l'idylle rustique. Mais, plus romantique que

Marie-Antoinette, elle aimait pleurer sur les tombeaux. Elle multiplia tellement les monuments funéraires et les mausolées qu'elle eût fini par transformer son parc de Pavlovsk en un Campo-santo. Le sculpteur Martos, qui s'était fait une spécialité de la sculpture funéraire, s'ingénia à faire pleurer le marbre pour commémorer tous les deuils de l'Impératrice. Il sculpta tour à tour les monuments de ses filles, les grandes-duchesses Hélène et Alexandra, le monument des « Parents » et la stèle du *mausolée*



Voronikhine. — Pavillon des roses 1812

de Paul Ier, l' « *Epoux bienfaiteur* » qui l'avait si souvent maltraitée.

A tous ceux qui ont erré dans ses allées romantiques, le parc de Pavlovsk laisse le souvenir d'un chef-d'œuvre aussi parfait que les jardins de la villa d'Este ou le parc de Versailles. Les nuances des feuillages sont combinées avec autant d'art que le dessin des allées. C'est une joie pour les yeux que ces changeantes harmonies de vert pâle, de pourpre et d'or sur le fond de verdure immuablement sombre des sapins...

CONCLUSION

SAINT-PÉTERSBOURG ET L'ART FRANÇAIS

Au cours de cette étude sur Saint-Pétersbourg, nous avons noté presque à chaque pas des traces du génie français. C'est qu'en effet si la capitale de Pierre le Grand a été effleurée à ses origines par l'influence de la civilisation hollandaise qui dominait alors dans les pays riverains de la Baltique, elle n'a pas tardé à être conquise par l'influence française. Pétersbourg est né et s'est développé au XVIIIe siècle qui, dans l'histoire de la civilisation moderne, est le siècle français par excellence. Jamais la civilisation française n'a exercé un tel ascendant ; jamais la langue française n'a été plus universelle : jamais l'art français n'a eu pareille force d'expansion. On peut dire qu'au XVIIIe siècle tout Européen cultivé eut deux patries, la sienne et puis la France [1].

Or, la Russie est certainement, de tous les pays d'Europe, celui qui s'est le plus imprégné de la langue et de la pensée françaises. Elle fut, plus encore que l'Allemagne, le grand débouché de l'art français.

Les Français n'ont pas été seulement les premiers éducateurs des artistes russes, à l'Académie des Beaux-Arts fondée sur le modèle de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris : ils ont été parmi les meilleurs artisans de la beauté de Pétersbourg. Sous Pierre le Grand, l'architecte français Leblond trace le plan idéal de la capitale, dessine le Jardin d'Été, construit le palais de Peterhof. Sous Catherine II, Vallin de la Mothe édifie le premier Ermitage et le magnifique palais de l'Académie des Beaux-Arts ; Perronet fournit les plans d'un pont sur la Néva et des charmants ponceaux à tourelles de la Fontanka ; les dessins de Clérisseau servent à la décoration des chambres pompéiennes de Tsarskoïé Sélo. C'est un sculpteur français, Falconet, qui modèle l'admirable statue équestre du fondateur de

1. Tous les pays de la Baltique suivent la même évolution. L'influence française se substitue partout à l'influence hollandaise, notamment en Suède, où les architectes Simon et Jean de la Vallée, le peintre Taraval viennent se fixer au XVIIe et au XVIIIe siècle.

Saint-Pétersbourg. Enfin, sous Alexandre Ier, c'est l'émigré français Thomas de Thomon qui construit la Bourse, tandis que Ricard de Montferrand fait approuver les plans de la cathédrale Saint-Isaac.

Qu'on essaie de se représenter un instant ce que serait la capitale des tsars sans la statue de Pierre le Grand, sans la majestueuse façade de l'Académie des Beaux-Arts, sans la colonnade de la Bourse et sans la coupole d'or de Saint-Isaac, et l'on comprendra soudain tout ce que la beauté de Pétersbourg doit à l'art français.

Nous avons vu en outre que l'École de peinture française occupe dans les Musées et les collections une place privilégiée. En réunissant les fonds français de l'Ermitage, de l'Académie des Beaux-Arts et de la Galerie, Iousoupov, on formerait un Musée d'art français qui ne le céderait guère au Louvre. Il est tel peintre français, comme Hubert Robert ou Greuze qu'on ne saurait nulle part aussi bien étudier qu'à Saint-Pétersbourg. Les miniatures de la Bibliothèque Impériale publique, les dessins français du Cabinet des dessins de l'Ermitage, de l'Académie des Beaux-Arts et du Musée Stieglitz complètent les séries de tableaux.

Ce qui ajoute encore à la valeur et à l'intérêt de ces collections, c'est que la Révolution française a anéanti ou dispersé aveuglément toute une partie de notre patrimoine artistique qui s'est conservée intacte en Russie. La Révolution a détruit les monuments équestres de Louis XIV et de Louis XV : Pétersbourg nous offre le monument de Falconet. Elle a envoyé au creuset les chefs-d'œuvre que nos grands orfèvres avaient exécutés pour la cour de France : la Galerie des Bijoux de l'Ermitage garde ceux qui avaient été exécutés pour la cour de Russie. Enfin, elle a dispersé le mobilier de Versailles et des Trianons : le château de Pavlovsk, qui a su conserver un ensemble de mobilier Louis XVI absolument unique, nous permet encore d'évoquer dans leur intégrité ces palais saccagés. Ainsi Pétersbourg nous apparaît comme un vaste Musée d'architecture, de sculpture, de peinture, d'orfèvrerie et d'ébénisterie françaises du XVIIIe siècle, dont les richesses, qui sont loin d'avoir été inventoriées et étudiées comme elles le méritent, réservent plus d'une surprise aux historiens de notre art national.

C'est pourquoi, si la capitale de Pierre le Grand s'impose à l'admiration de tout Européen cultivé, elle mérite d'intéresser plus particulièrement les Français qui, à eux seuls, ont fait plus pour elle que tout le reste de l'Europe.

BIBLIOGRAPHIE

I — HISTOIRE ET DESCRIPTION DE SAINT-PÉTERSBOURG

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

[illegible] le Grand à l'étranger, précepteur du tsarévitch Alexis Petrovitch [illegible] Leipzig, 171[illegible]. Une traduction russe de cet ouvrage qui est la plus ancienne description de Pétersbourg a été donnée par Bytchkov sous ce titre : *Opisanie* [illegible]

[illegible] Description historique, géographique et topographique de Saint-Pétersbourg [illegible]

[illegible]

[illegible] C. Léger et Mayence. Paris, 1814, in-8°.

[illegible]

[illegible] *okrestnostéi* (Description des objets les plus remarquables de Saint-Pétersbourg et de ses environs), en russe et en français. Saint-Pétersbourg, 1816-1822, 2 vol.

[illegible]

A. Gretch. *Vès Péterbourg v karmané* (Tout Pétersbourg en poche). Saint-Pétersbourg, 1851.

Gautier (Théophile). *Voyage en Russie.* Paris, 1858. Nouv. édit., 1882.

Petrov. *Istoria S. Pet. s 1703 do 1783 g.* Saint-Pétersbourg, 1885.

Pyliaev. *Stary Peterbourg* (Le vieux Pétersbourg). [illegible]

[illegible] *du Monde*). Paris, Hachette, 1892.

[illegible] (Saint-Pétersbourg à l'époque de Pierre le Grand). Saint-Pétersbourg, 1903.

[illegible]

[illegible] London, 1910.

Klioutchevski. *Kours rousskoi istorii* (Cours d'histoire russe), t. IV. Moscou, 1910.

Grabar. *Istoria rousskago iskousstva* (Histoire de l'Art russe), t. III. Moscou, Knebel, 1911.

Fomine. *Istoritcheskaïa vystavka Arkhitektoury* (L'Exposition historique d'architecture), éd. par la *Société des Architectes de Saint-Pétersbourg*, 1912.

[illegible] Bibliothèque [illegible] français de Saint-Pétersbourg, t. II). Paris, Champion, 1912.

[illegible] *Saint-Pétersbourg* [illegible]

[illegible] *Panorama* [illegible] *okrestnostéi* (Panorama historique de Saint-Pétersbourg et de ses environs). Recueil de [illegible]

II. — MONOGRAPHIES

Perronet. *Description des projets de ponts.* Paris [illegible]

[illegible] *des principaux monuments construits à Saint-Pétersbourg, par Thomas de Thomon* (Complément au *Traité de peinture précédé de l'Origine* [illegible]) Saint-Pétersbourg [illegible]

[illegible] *ment consacré à la mémoire de l'empereur Alexandre* [illegible] *Isaac*. Saint-Pétersbourg, 1845.

Monduit. *Mémoire sur les travaux de l'église Saint-Isaac et le projet de l'architecte Montferrand.* Saint-Pétersbourg, 1820.

Opisanié Isaakievskago Sobora v S. Peterbourgé. Saint-Pétersbourg, 1865.

Bojerianov. *Nevski Prospekt.* 1703-1903.

Aplaxine. *Kazanski Sobor.* 1811-1911 (La cathédrale de Kazan). Saint-Pétersbourg, 1911.

Loukoski. *Istoriia rechetki Kazanskago Sobora*, 1912.

III — ARTICLES DE REVUES

Mir Iskousstva (Le Monde artiste).

Khoudojestvennyia Sokrovichtcha Rossii (Les Trésors d'Art de la Russie).

Staryé Gody (Vieilles Années).

[illegible] Mines).

[illegible] A. Zakharov et l'Amirauté).

II — MUSÉES ET COLLECTIONS

I — LES MUSÉES

1 L'Ermitage

A. Les antiques.

Stephani. *Antiquités du Bosphore Cimmérien.* 2 vol., avec atlas de planches (tiré seulement à 200 exemplaires). Saint-Pétersbourg, 1854.

Kondakov et Tolstoï. *Rousskia drevnosti v pamiatnikakh iskousstva*, traduit en français sous la direction de S. Reinach, sous le titre : *Antiquités de la Russie méridionale.* Paris, 1891.

Smirnov. *Vostotchnoe Serebro* (L'argenterie orientale). Atlas de vases anciens en or et en argent, de provenance orientale, trouvés sur le territoire de l'Empire russe. Edit. de la Commission impériale archéologique. Saint-Pétersbourg, 1909.

Guédéonov. *Notice sur les objets d'art de la Galerie Campana à Rome acquis pour le Musée Impérial de l'Ermitage.* Paris, 1861. — *Ermitage Impérial. Musée de sculpture antique.* Saint-Pétersbourg, 2e édit., 1865.

Kizeritski. *Imp. Ermitaj. Mouzei drevnei Skoulptoury.* 4e édit. illust. Saint-Pétersbourg, 1901.

Valdhauer. *Kratkoe opisanie Mouzeia drevnei Skoulptoury Imp. Ermitaja* (Brève description du Musée de sculpture antique de l'Ermitage). Saint-Pétersbourg, 1912.

B. Département du Moyen Age et de la Renaissance.

Lenz. *Imp. Ermitaj. Oukazatel otdelenia Srednikh Vekov. Tchast I. Sobranié oroujia* (Guide de la section du moyen âge, 1re part. Collection d'armes).

C. Galerie des bijoux et des porcelaines.

Liven (baron). *Imp. Ermitaj. Poutévoditel po kabinétou Pétra Vélikago i Galéréi Dragotsénnostéi* (Guide du cabinet de Pierre le Grand et de la galerie des objets précieux). 1901. — *Galéréia dragotsénnostéi Impératorskago Ermitaja* (Galerie des objets précieux de l'Ermitage impérial. *Trésors d'Art*, 1912, nº 12.

Fölkersam (Baron). *Opis Sérébra Dvora Ego Imp. Vélitchestva* (Inventaire de l'argenterie de S. M. impériale). Saint-Pétersbourg, 1907. — *Novi Zal Dragotsénnostéi Imp. Ermitaja* (*Staryé Gody*, 1911).

Troinitski. *Galéréia Farfora Imp. Ermitaja* (La galerie de porcelaines à l'Ermitage impérial). *Staryé Gody*, 1911.

D. Galerie de tableaux.

a. **Catalogues.**

Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les galeries et les cabinets du Palais impérial de Saint-Pétersbourg. In-12, 1774.

Planat. *Livret de la Galerie impériale de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, contenant l'explication des tableaux qui la composent, avec de courtes notices sur les objets d'art ou de curiosité qui y sont exposés. Saint-Pétersbourg, 1838, in-8º.

Gille. *Musée de l'Ermitage impérial.* Notice sur la formation de ce musée et description des diverses collections qu'il renferme, avec une introduction historique sur l'Ermitage de Catherine II. Saint-Pétersbourg, 1860, in-8º.

Ermitage impérial. Catalogue de la Galerie de tableaux (rédigé avec la collaboration de Waagen). Saint-Pétersbourg, 1863. 2e édit., 1871, rédigée par le baron de Köhne.

Somov. *Catalogue de l'Ermitage.* 3 vol., 1re édit., 1889-1895. 2e édit., 1902-1909.

Un nouveau catalogue est en préparation.

b. **Reproduction des tableaux.**

1º *Par la gravure.*

Labensky. *Galerie de l'Ermitage gravée au trait d'après les plus beaux tableaux qui la composent.* Avec la description historique par Camille de Genève. 2 vol. in-4º (français et russe). Saint-Pétersbourg, 1805-1809.

Galerie impériale de l'Ermitage, lithographiée par Dupressoir, Robillard, Huot, etc., artistes français (Recueil inachevé). Saint Pétersbourg, 1845-1847.

Mossolov. *Les chefs-d'œuvre de l'Ermitage impérial à Saint-Pétersbourg* (recueil d'eaux-fortes). Leipzig, Drugulin, 1872.

Mossolov. *Les Rembrandt de l'Ermitage impérial.* Leipzig, 1876.

2º *Par la photographie.*

Die Kaiserliche Galerie der Eremitage. 84 heliogr. Texte en allemand, par Hugo von Tschudi (Berlin, *Photographische Gesellschaft*, 1897).

Les chefs-d'œuvre de la Galerie de tableaux de l'Ermitage impérial à Saint-Pétersbourg. 239 illust. Texte par le baron Nicolas Wrangell. Munich, Hanfstaengl, 1909.

Les Musées de Saint-Pétersbourg. 36 planches en couleurs. Préface par Louis Réau. Paris, Laurens, 1912.

c. **Ouvrages et études critiques sur la Galerie**

Waagen. *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen.* Munich, Bruckmann, 1864. 2e édit., 1870.

Neoustroev. *Roubens i égo kartiny v Galéréê Imp. Ermitaja* (Rubens et ses tableaux à la Galerie impériale de l'Ermitage). (*Staryé Gody*, 1909).

Benois. *Poutévoditel po kartinnoi Galéreié Imp. Ermitaja* (Guide de la galerie de tableaux du Musée de l'Ermitage). Saint-Pétersbourg, 1911.

Réau. *La galerie de tableaux de l'Ermitage et la collection Séménov* (*Gaz. des B.-A.*).

d. Collection Séménov

Séménov. *Etioudy po istorii niderlandskoi jivopisi* (Études sur l'histoire de la peinture des Pays-Bas). Saint-Pétersbourg, 1891. — *La collection Séménov*. Saint-Pétersbourg, 1906. — *Sobranié P. P. Séménova v Sanktpeterbourgé* (Trésors d'Art, 1901).

Chtchavinski. *Istoriia gollandskoi jivopisi po kollektsii Petra Petrovitcha Séménova Tian-Chanskago* (Histoire de la peinture hollandaise d'après la collection de P. P. Séménov Tian-Chanski) (*Starye Gody*, 1909).

E. Cabinet des dessins

Koehne (Baron de). *Ermitage impérial. Collection des dessins*. Saint-Pétersbourg, 1867.

P. Marcel. *Les dessins français* (*Staryé Gody*, 1911).

2° L'Académie des Beaux-Arts

Vesselovski. *Katalog Galléréi grafa Kouchéléva Bezborodko* (Catalogue de la galerie du comte Kouchelev Bezborodko). Saint-Pétersbourg, 1886.

Neustroev. *Niederländische Gemälde in der Kaiserlichen Akademie der Künste zu St Petersburg* (Zeitsch. f. bild. Kunst, 1906).

Dalkevitch. *Imperatorskaia Akademia khoudojestv. Galléréia grafa Kouchéléva Bezborodko*. St Pet., Golike et Vilborg (atlas de planches).

Wrangel (Baron). *Katalog starinnykh proizvédénii iskousstva khraniachtchikhsia v Imp. Akademii Khoudojestv* (Catalogue des œuvres d'art ancien conservées à l'Académie des Beaux-Arts). (*Staryé Gody*, 1908). — *Frantsouzskié kartiny v Kouchelevskoï Galéréé* (Tableaux français dans la Galerie Kouchelev) (*Apollon*, 1911).

3° Le Musée Alexandre III

Benois. *Rousskii Mouzei Imperatora Aleksandra III* (Le musée russe de l'empereur Alexandre III), 52 héliogr. Moscou, Knebel, 1906.

Wrangel (Baron). *Rousskii Mouzei Imp. Aleksandra III*, 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1904.

4° Musée Stieglitz

Carpentier. *Katalog predmétov glinianago, farforovago i maiolikovago proizvodstva* (Catalogue de la céramique). Saint-Pétersbourg, 1899. — *Katalog predmétov stekliannago proizvodstva* (Catalogue de la verrerie).

II. — COLLECTIONS PRIVÉES

Les anciennes Écoles de peinture dans les palais et collections privées russes, présentées à l'exposition organisée à Saint-Pétersbourg en 1909, par la revue de l'art ancien *Staryé Gody*. Bruxelles, Van Oest, 1911.

Benois. *Iousoupovskaia kollektsiia* (La collection Iousoupov). (*Monde artiste*, 1900, décembre).

Prakhov. *Materialy dlia opisania khoudojestvennykh sobranii kniazéi Iousoupovykh* (Matériaux pour la description des collections artistiques des princes Iousoupov). (*Trésors d'Art*, 1906). — *Stroganovski dvoréts* (Le palais Stroganov). (*Trésors d'Art*, 1901). — *Sobranié grafa Pavla Pétrovitcha Chouvalova* (Collection du comte Chouvalov). (*Trésors d'Art*, 1902). — *Sobranié kniazéi Kotchoubéev* (Collection des princes Kotchoubey). (*Starye Gody*, 1911). — *Sobranié M. Botkina* (*Trésors d'Art*, 1902).

Botkine. *La collection Michel Botkine* (atlas de planches). Saint-Pétersbourg, 1911.

Likhatchev. *Materialy dlia istorii rousskago ikonopisania* (Matériaux pour l'histoire de la peinture d'icones russe). Saint-Pétersbourg, 1906.

Roche (Denis). *Le mobilier français en Russie*. 2 vol. Paris, Lévy, 1913.

III. — PALAIS DES ENVIRONS DE SAINT-PÉTERSBOURG

1° Ouvrages

Pyliaev. *Zabytoé prochloe okréstnostéi Péterbourga* (Le passé oublié des environs de Saint-Pétersbourg). Saint-Pétersbourg, 1889.

Benois. *Tsarskoé Sélo v tsarstvovanié Impératritsy Elisavéty Pétrovny* (Tsarskoé Sélo sous le règne de l'impératrice Elisabeth Petrovna). Saint-Pétersbourg, Golike et Vilborg, 1910.

Viltchkovski. *Tsarskoé Sélo*. 1910.

Pavlovsk. *Essai historique et descriptif* (1777-1787), publié sous les auspices du grand-duc Constantin Nicolaïévitch. Saint-Pétersbourg, 1877.

Kourbatov. *Pavlovsk. Khoudojestvenno-istoritcheski otcherk i poutévoditel* (Esquisse et guide artistique et historique). Saint-Pétersbourg, 2e édit., 1912.

Ouspenski. *Pavlovskié dvortsy i dvortsovy park* (Les palais et le parc de Pavlovsk), dans le *Panorama historique de Saint-Pétersbourg*. Moscou, 1912.

2° Articles de revues

Dans les *Trésors d'Art en Russie* :

1901 : *Kitaiski dvoréts v Oranienbaumé* (Le palais chinois d'Oranienbaum).

1902 : *Le pavillon de la Grande Glissoire à Oranienbaum* — *Petergof v 18 véké* (Peterhof au XVIIIe siècle).

1903 : Grande duchesse Marie Féodorovna. *Description du grand palais de Pavlovsk*, rédigée et écrite par la grande duchesse M. F. en 1795, traduite en russe et commentée par A. Prakhov.

1903 : Ouspenski. *Les* [illegible] *du grand palais de Pavlovsk*.

Dans les *Staryé Gody*.

1912 : [illegible]. *Kartiny Pavlovskago dvortsa* (Les tableaux du palais de Pavlovsk).



Le palais Iousoupov sur la Moïka.

TABLE DES ILLUSTRATIONS[1]

1. Les photographies qui composent l'illustration de ce volume ont été en grande partie empruntées à la ... photographique ... Saint-Pétersbourg.



Ile Petrovsky. — Lapons avec attelage de chiens.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCCR